Phil 8419.7

HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

Digitized by Google

Phil 8419.7

HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

Digitized by Google

C. Francis.
1861.

K. W. F. Solger's
Vorleſungen
über
Aeſthetik.

Herausgegeben

von

K. W. L. Heyſe.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.
1829.

FA 143.10
Phil 8419.7

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

Bequest of
Convers Francis, D.D.
of Cambridge.

Vorwort des Herausgebers.

Die vor ein paar Jahren von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer herausgegebenen nachgelaſſenen Schriften Solger's, die verdientermaßen mit faſt ungetheiltem Beifall aufgenommen wurden, erneuerten in mir lebhaft das Gedächtniß des trefflichen Mannes, zu deſſen dankbaren Schülern ich mich zähle, und weckten den Wunſch, meine Verehrung für den zu früh Geſchiedenen auch öffentlich zu bekennen, wo möglich auf ſolche Weiſe, daß ich zugleich nach Kräften beitrüge, den Verdienſten des ausgezeichneten Denkers allgemeinere Anerkennung zu verſchaffen. So entſtand der Plan, die im Jahr 1819 gehörten und ſorgfältig nachgeſchriebenen Vorleſungen über Aeſthetik dem Publicum vorzulegen. Gleichgeſinnte Freunde ermunterten zur Ausführung, und ich widmete derſelben ſeit Monaten die Stunden meiner Muße. — So viel, um die Herausgabe dieſer Vorleſungen dem ſubjectiven Anlaſſe nach zu erklären. Rechtfertigen muß das Buch ſich ſelbſt; doch ſei mir vergönnt, einigen Einwürfen

kurz zu begegnen, die es vielleicht ungehört verdammen könnten.

Den Einwurf, die Solger'ſche Aeſthetik ſei überhaupt nicht mehr zeitgemäß, darf ich wohl kaum befürchten. Die wenigen Männer, von denen ſich eine echt wiſſenſchaftliche Behandlung der philoſophiſchen Kunſtlehre erwarten ließe, haben bisher über dieſe Disciplin nichts Umfaſſendes geliefert. Die zahlreichen Handbücher der Aeſthetik aber, die jede Meſſe bringt, ſind, ſo weit ich ſie kenne, keinesweges geeignet, das Verlangen des denkenden Geiſtes nach gründlicher Einſicht in dies große Gebiet ſeiner frei ſchaffenden Thätigkeit zu befriedigen. Bei dem herrſchenden haltungsloſen Kunſtgeſchwätz unſerer Zeit, dem gierigen Auffangen und bequemen Wiederkäuen einzelner von geiſtreichen Männern ausgeſprochenen Bemerkungen mag eine tiefer eingehende, nach dem Zuſammenhang eines Syſtems ſtrebende Darſtellung des Ganzen dieſer Wiſſenſchaft als ein kräftiges Gegengift wenigſtens für diejenigen von guter Wirkung ſein, bei denen noch Heilung möglich iſt; freilich nicht durch bequemes Hinnehmen des Gegebenen, ſondern ſo fern daſſelbe durch ſelbſtthätige Prüfung und Verarbeitung zum wahren geiſtigen Eigenthum des Leſers wird, oder wenn es ſolcher Aneignung widerſtrebt, wenigſtens anregend zur Entwickelung eigener Ideen wirkt.

Eher befürchte ich den Einwurf, die Herausgabe dieſer Vorleſungen ſei überflüſſig, da ja Solgers äſthetiſches Syſtem in ſeinem Erwin hinlänglich dargelegt und in vielen Stellen der nachgelaſſenen Schriften im Einzelnen weiter entwickelt und angewendet ſei. Hiegegen erinnere ich, daß die in den nachgelaſſenen Schriften gelegentlich und zerſtreut vorkommenden, auch aus ſehr verſchiedenen Zeiten herrührenden Bemerkungen über Kunſt und Kunſtwerke keinesweges ein zuſammenhängendes Syſtem vertreten können; ſeit dem Erſcheinen des Erwin aber der raſtlos Fortſchreitende, wenn er auch ſeinen Grundanſichten treu blieb, doch manche dort ganz übergangene oder nicht vollſtändig entwickelte Puncte erſt genauer ins Auge faßte *). So wird man denn bei näherer Vergleichung dieſer Vorleſungen mit dem Erwin hier Manches erörtert finden, was dort fehlt; z. B. die genauere Eintheilung der Gattungen der Poeſie, die im Erwin nur angedeutet iſt. — Ueberhaupt enthalten dieſe Blätter ohne Zweifel die gereifteſten durchgebildetſten Gedan-

*) Dies bezeugt Solger ſelbſt in einem Briefe an Tieck vom Jahre 1816 (Nachgel. Schr. Bd. I. S. 385), wo es heißt: „Bei der Aeſthetik die ich jetzt leſe, bin ich auf mehrere Punkte gekommen, die mir im Erwin nicht vollſtändig genug entwickelt ſcheinen, und dies könnte auch wohl noch Stoff zu einem oder dem andern kleinen Geſpräche geben.“ Vergl. auch S. 413.: „Ueber die Kunſt habe ich allerdings noch Einiges auf dem Herzen u. ſ. w.“

ken Solger's über den betreffenden Gegenſtand. Er beſchloß mit dieſer und den gleichzeitig im Sommer 1819 gehaltenen Vorleſungen über die Principien der Philoſophie und die Politik (ſ. Nachgel. Schr. Bd. I. S. 727) ſeine irdiſche Laufbahn; denn ſchon im October deſſelben Jahres ward er abgerufen.

Aber auch abgeſehen von der größeren Reife der Anſicht und der vollſtändigeren Durchbildung des Syſtems bis in die einzelnſten Kunſt=Formen und Erſcheinungen hinein, möchte ſchon die ſtreng ſyſtematiſche Form, in welcher Solger's Kunſtlehre hier zum erſten Mal auftritt, die Herausgabe dieſer Vorleſungen hinlänglich rechtfertigen. Es unterliegt keinem Zweifel, und Solger ſelbſt hat es bei ſeinen Lebzeiten zur Genüge erfahren und wiederholt ausgeſprochen, daß die Geſprächsform eine Haupturſache war, warum der Erwin nicht den gewünſchten Eingang und die verdiente Anerkennung fand. Und gewiß darf man die Schuld dieſes Mißlingens nicht allein der Gleichgültigkeit und ſtumpfen Bequemlichkeit des Publicums beimeſſen, ſondern mindeſtens im gleichen Grade der Beſchaffenheit dieſer Form ſelbſt, die bei aller Schönheit und kunſtreichen Ausbildung nun einmal nicht zeitgemäß, weil ſie, um es gerade heraus zu ſagen, auf dem jetzigen Standpuncte der Philoſophie nicht ſachgemäß iſt. Solger aber betrachtete es, wie er

ſchon im Jahre 1808 (Nachgel. Schr. Bd. I. S. 158) beſtimmt ausſprach, als das Ziel ſeines Lebens, „in kunſtmäßiger Darſtellung die Ideen, die ihm die höchſten waren, auszubilden und auch Anderen lebendig und wirklich zu machen;“ und als die einzig angemeſſene Form für die Darſtellung der Philoſophie erſchiene ihm das Geſpräch *). Daß dieſe Form ihm keine willkürlich gewählte, ſondern ſeinem ſubjectiven Standpuncte nach nothwendig und natürlich war, ſpricht er ſelbſt an mehreren Stellen ſeiner Briefe mit klaren Worten aus **), und eine Reihe von Aeu-

*) „Auf der einen Seite,“ heißt es Nachgel. Schr. Bd. I. S. 221 (vom Jahr 1812.) „verlangt die Zeit eine gelehrte und vollſtändig vorkauende Abhandlung; auf der andern ſehe ich nicht, wie ſich die volle Erſcheinung der Philoſophie im Leben und in den Dingen ſelbſt anders, als durch Geſpräch darſtellen laſſe.“

**) Nachgel. Schr. Bd. I. S. 224: „Nur zuweilen wandelt mich Furcht an, daß ich vielleicht etwas zu Großes unternommen habe, erſtlich in der Verbindung der Speculation mit hiſtoriſchen Studien, — und zweitens in der darſtellenden Art der Schriftſtellerei. Und doch weiß ich nicht, wie ich anders thun ſoll“ u. ſ. w. Ferner ebendaſ. S. 296: „Daß das Eigene und Individuelle das Lebendigſte iſt, das iſt ja auch meine Meinung, und eben deshalb ſchreibe ich Geſpräche; ich kann Sie verſichern, nicht aus Nachahmung oder Vorſatz, ſondern aus Trieb und Gefühl des Wahren. — — Philoſophiren kann und darf man nicht ohne Syſtem; aber wie eben das Syſtem individuell und ſelbſterfahren wird, das läßt ſich nur im Geſpräche darſtellen.“ — Hiegegen iſt zu erinnern, daß gerade dieſe ſubjective Seite des individuellen Selbſterfahrens die gleichgültige, zufällige iſt, die vielmehr abgeſtreift werden muß, wenn das Syſtem in ſeiner reinen Geſtalt als objective Wahrheit mit überzeugender Gewalt auftreten ſoll.

ßerungen, die ſich durch ſeinen ganzen Briefwechſel hinzieht, zeigt deutlich den Kampf, in welchen Solger mit der Zeit und mit ſich ſelbſt gerieth durch nichts anderes, als dieſe zwiſchen dem Streben nach einer künſtleriſchen Form auf der einen und dem rein ſpeculativen Gehalt auf der anderen Seite ſchwebende und ſchwankende Stellung *). Der Gehalt wollte ihm nicht ganz in die Form aufgehen, die Form nicht völlig dem Gehalte ſich anpaſſen laſſen, weil beide von Hauſe aus einander unangemeſſen waren; denn die einzig angemeſſene Form für den ſpeculativen Inhalt iſt und bleibt die ſtreng dialektiſche, wie ſie durch die Entwickelung des Gedankens ſelbſt gefordert und gegeben, natürlich entſteht. — Doch ich kann mich einer näheren Begründung der Behauptung, daß die Geſprächsform nicht die wahrhaft angemeſſene, ge-

---

*) S. z. B. *Nachgel. Schr.* Bd. I. S. 571. in einem Briefe vom Jahr 1817: „Manchmal vergeht mir ganz die Luſt weiter zu ſchreiben, wenn ich mir ſo vorſtelle, wie ich die Sachen *zuſammenkünſtele*, und Niemand ſich die Mühe geben mag, die Kunſt zu merken. Ich komme mir vor, wie ein müßiger Witzling, deſſen Pointen niemand finden kann, noch ſuchen mag." — Und *ebendaſ.* S. 620 vom Jahre 1818: „Ich möchte gern das Denken wieder ganz in das Leben aufgehen laſſen u. ſ. w. — Daher kam es, daß ich mir die künſtleriſche dialogiſche Form gleich als mein Ziel hinſtellte, weil ich fürchtete, über die dogmatiſche würde mir entweder die Zeit darauf gehen, oder gar das ganze Leben der Ideen, wie Anderen, zu Form und Schema werden. Faſt glaube ich nun, daß ich etwas unternommen habe, was die Zeit nicht will und mag.

ſchweige denn, wie Solger beſonders in den Nachgel. Schr. Bd. II. S. 190. f. ausführlich zu beweiſen ſucht, die allein angemeſſene für die Philoſophie ſei, um ſo eher enthalten, da Hegel darüber kürzlich (in der Beurtheilung von Solger's Nachgel. Schr. in den „Jahrbüchern für wiſſenſchaftliche Kritik," 2ter Artikel 1828 Juni von S. 860 an) mit gewohnter Tiefe geſprochen, und beſonders (S. 865. f.) die weſentliche Verſchiedenheit des Platoniſchen Dialogs von dem Solger'ſchen aufgezeigt hat, welcher erſtere überall, wo es auf ſtrenge Entwickelung philoſophiſcher Begriffe ankommt, rein dialektiſch fortſchreitet, während Solger's Dialog durch den Charakter der Converſation auch dem Nothwendigen den Schein der Zufälligkeit leiht und das Feſthalten des Fadens erſchwert.

Noch könnte man gegen die Herausgabe dieſes Buches einwenden: Solger ſelbſt würde ſie nicht zugegeben haben, da er überhaupt den Druck von Vorleſungen mißbilligt. „Man denkt gar nicht mehr recht daran," ſchreibt er in einem Briefe vom Jahr 1812 (Nachgel. Schr. Bd. I. S. 225), „daß ein Collegium und ein Buch zwei himmelweit verſchiedene Dinge ſind; darum werden auch ſo oft Vorleſungen gedruckt, welche Manier ich durchaus nicht billigen kann." — Wer ſieht aber nicht, daß hier nur von dem durch den Docenten ſelbſt beſorgten Abdruck von ihm gehal=

tener Vorleſungen die Rede iſt, nicht von der Bekanntmachung gehaltreicher Vorträge eines verſtorbenen Lehrers, der nicht mehr ſelbſt durch Rede oder Schrift, oder durch beide allerdings weſentlich zu unterſcheidende Darſtellungsmittel die Ergebniſſe ſeines Nachdenkens der Welt vorzulegen vermag, und auf deſſen Verlaſſenſchaft, in ſo weit ſie nicht ihrer Natur nach Privateigenthum bleiben muß, ſeine Nation wohl begründeten Anſpruch hat.

Was nun mein Verfahren bei der Redaction des Werkes betrifft, ſo kann ich verſichern, daß ich mich mit der ſtrengſten Gewiſſenhaftigkeit an das mir vorliegende Heft gehalten, und mir durchaus keine eigene Zuthat oder Abänderung erlaubt habe, außer der ſorgſamen Feile und Abrundung des Stils, ohne welche auch das beſte Collegienheft nimmermehr ein lesbares Buch werden wird. Aber auch bei dieſer unumgänglich nothwendigen Geſtaltung des Ausdrucks entäußerte ich mich, ſo weit ich vermochte, meiner Individualität, und ſuchte mich möglichſt in die des Autors zu verſetzen. Möchten die Freunde und Verehrer Solger's mir das Zeugniß geben, daß dies Streben wenigſtens nicht ganz und nicht überall ſein Ziel verfehlt hat! — Daß ich übrigens Solger's Lehren richtig und vollſtändig aufgefaßt und treu zu Papier gebracht, kann ich zuverſichtlich behaupten, da ich durch mehrere

früher gehörte Vorleſungen mit ſeinen philoſophiſchen Anſichten ſchon ziemlich vertraut, und auch an den ſchönen ununterbrochenen Fluß ſeines Vortrags gewöhnt war, der eben durch das, was ihn auszeichnete, das Nachſchreiben nicht wenig erſchwerte.

Als ich den Plan zur Herausgabe dieſes Werkes zuerſt entwarf, erſchien mir dieſelbe als eine erwünſchte Gelegenheit, mich in eigenen, dem Texte angehängten Bemerkungen über einzelne kunſtwiſſenſchaftliche Materien näher auszuſprechen. Nach genauerer Erwägung aber gab ich aus mehreren Gründen dies Vorhaben auf. Es lag mir daran, vor Allem Solger's Syſtem in möglichſter Reinheit und Vollſtändigkeit dem Publikum vorzulegen. Meine Bemerkungen und modificirenden, vielleicht hie und da ſtreitenden Urtheile würden den reinen Eindruck nur getrübt, den Zuſammenhang geſtört und verwirrt haben. Auch ſah ich ein, daß ſolche Bemerkungen nur dann fruchtbar ſein könnten, wenn ſie nicht vereinzelt und ohne gemeinſamen Mittelpunct aufträten, ſondern in die ganze Anlage des Syſtems eingriffen, dieſelbe entweder beſtätigend oder umgeſtaltend. Anmaßend aber würde ich mir erſcheinen, wenn ich mir da über das Ganze eine entſcheidende Stimme erlaubte, wo ein Hegel richtet, den ich als meinen Lehrer hoch verehre, und von dem ich auch bei dieſer Gelegenheit lieber lernen, als mich

mit meinem Urtheil ſeiner tieferen Einſicht vordrängen möchte. Ich unterdrücke daher lieber, was ich über einzelne Puncte der Solger'ſchen Aeſthetik, wie über die viel beſprochene und beſtrittene Ironie, über den als weſentlich und zwei ganze Welten der Kunſt beherrſchend an die Spitze geſtellten Gegenſatz von Symbol und Allegorie, auf dem Herzen hätte, überzeugt, es wird dem tiefer Forſchenden nicht entgehen, daß in dieſen vielleicht nicht ganz glücklich gewählten Terminis, wenigſtens bei Solger, weſentlich begründete und in der vorliegenden Darſtellung auch allſeitig entwickelte Begriffe liegen, und daß es doch zuletzt auf dieſe, nicht auf die Namen, eigentlich ankommt. Oder liegt etwa in den Ausdrücken antik und modern, claſſiſch und romantiſch die weſentliche Begriffsverſchiedenheit offener zu Tage? Sind nicht vielmehr jenes bloß hiſtoriſche, zufällige Benennungen, während ſich in den Ausdrücken ſymboliſch und allegoriſch doch das Streben zeigt, den ſubſtantiellen Inhalt dieſer beiden Kunſtwelten auch in den Namen anzudeuten? — Das Wort Ironie aber mag allerdings unglücklich gewählt ſein, weil es an die hochmüthige Hohlheit gewiſſer moderner Kunſtanſichten erinnert, deren Reſultate uns leider in manchen Producten der neueſten Poeſie vorliegen. Aus der hier gegebenen Darſtellung aber wird hoffentlich

unbeſtreitbar erhellen, daß die Solger'ſche Ironie keinesweges jene bloß negative Spitze der abſtracten Subjectivität iſt, jene muthwillige Vernichtung alles ſubſtantiellen Gehalts durch die Willkür des Individuums, welche die leere Form an die Stelle des Weſens ſetzt; ſondern vielmehr ein inhaltvoller weſentlicher Begriff, ein dem künſtleriſchen Geiſte nicht minder nothwendiger Standpunct, als die ſchaffende Begeiſterung ſelbſt. — Doch ich gerathe unvermerkt ins Urtheilen hinein gerade da, wo ich erklären wollte, daß und warum ich vorzog, mich deſſen zu enthalten.

An die Stelle der früher beabſichtigten eigenen Anmerkungen ſind nun Hinweiſungen auf Solger's übrige Schriften, und wo es zweckmäßig ſchien, die beſtätigenden oder erläuternden Parallelſtellen ſelbſt aus jenen Schriften *) getreten, deren Auswahl und Mittheilung in der Ordnung des vorliegenden Syſtems dem Leſer nicht unlieb ſein wird, da er nun die Geſammtheit der Solger'ſchen Leiſtungen in dieſem Gebiete, wenigſtens in ſo weit ſie die allgemeinen Principien ſelbſt, nicht die Anwendung auf ganz einzelne

*) Dieſe ſind: Erwin. Vier Geſpräche über das Schöne und die Kunſt. 2 Theile. Berlin 1815.

Philoſophiſche Geſpräche. Erſte Sammlung. Berlin 1817.

Nachgelaſſene Schriften und Briefwechſel. Herausgegeben von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer. 2 Bände, Leipzig 1826.

Kunſterzeugniſſe angehen, in dieſem Bande vereinigt findet und bequem überſehen kann. Es verſteht ſich übrigens auch ohne mein Erinnern, daß jene Schriften ſelbſt dadurch keinesweges entbehrlich gemacht werden ſollen oder können, da der Zuſammenhang dort ein anderer iſt und natürlich im Verhältniß zum ganzen Inhalt jener Werke hier nur Weniges ausgehoben werden konnte.

Berlin, im October 1828.

K. W. L. Heyſe,
Doctor der Philoſophie und Privatdocent.

Vorläufige Bemerkungen
über Namen und Begriff der Aeſthetik.

Der einmal hergebrachte Name Aeſthetik wird nicht allgemein in dem Sinne genommen, in welchem wir ihn gebrauchen. Die Aeſthetik ſoll uns eine philoſophiſche Lehre vom Schönen, oder beſſer eine philoſophiſche Kunſtlehre ſein; denn es giebt kein Schönes im vollen Sinne des Wortes außer der Kunſt. Betrachten wir die Natur unter der Form des Schönen, ſo tragen wir den Begriff der Kunſt auf die Natur über.

Entſtanden iſt der Name Aeſthetik (eigentlich Lehre von der Empfindung oder dem Gefühle) daher, daß man unter dieſer Wiſſenſchaft eine Anweiſung verſtand, wie man das als fertigen Stoff dargebotene Schöne empfinden ſoll. Baumgarten, welcher zuerſt die Philoſophie des Schönen unabhängig dargeſtellt hat, war auch der erſte, der dieſen Namen als wiſſenſchaftlichen Terminus gebrauchte, indem er das Schöne als eine dargebotene Beſchaffenheit der Gegenſtände betrachtete. Aus dieſer Anſicht iſt auch der Ausdruck Geſchmackslehre entſtanden. Unter Geſchmack nämlich verſteht man die Fähigkeit, das Schöne durch das

Gefühl in den gegebenen Gegenſtänden zu entdecken und auf dunkle Begriffe zurück zu führen. Klar kann das bloße Gefühl nicht ſein, und daher glaubte Baumgarten, von den Grundſätzen der Wolfiſchen Philoſophie ausgehend, das Gefühl des Schönen laſſe ſich nicht nach Regeln darſtellen.

Hielten wir das Schöne für eine gegebene durch das Gefühl wahrgenommene Eigenſchaft, ſo würden wir in der That keine beſondere Wiſſenſchaft vom Schönen aufſtellen können. Wir würden die Lehre vom Schönen als einen Theil der Wiſſenſchaft anzuſehen haben, die ſich mit den Gefühlen beſchäftigt: der Pſychologie; oder wir müßten ſie als einen Theil der Dialektik betrachten, wie Kant dies gethan hat. Dieſer nahm die Lehre vom Schönen in die Kritik der Urtheilskraft auf, und machte ſie alſo zu einem Theile der Dialektik im weiteren Sinne. Er nahm jedoch den Begriff des Urtheils nicht blos formal, ſondern zugleich in Beziehung auf den Gehalt und auf das, was zum Urtheil beſtimmt. Er ſetzt demnach einen nothwendigen Stoff des Urtheils voraus, und unterſcheidet eine äſthetiſche und eine teleologiſche Urtheilskraft. Jene beſteht darin, daß wir bei der Wahrnehmung ſchon durch den bloßen Stoff zum Urtheilen aufgefordert werden. Die Begriffe müſſen alſo nach Kant's Anſicht ſchon in der bloßen Wahrnehmung und ihren Stoffen gegeben ſein, um ein äſthetiſches Urtheil zu begründen. Er trägt mithin den Gegenſtand freilich in das Gebiet des Verſtandes über, theilt aber mit den Früheren die Anſicht, das Schöne beruhe auf dem mit der Wahrnehmung zugleich Gegebenen. — Eben ſo gut könnte man die Aeſthetik als einen Theil der Pſychologie behandeln.

Dialektik und Pſychologie beſchäftigen ſich nicht mit dem, was ſein ſoll, ſondern dieſe mit dem, was wir als gegeben vermittelſt der bloßen Wahrnehmung in unſerer gemeinen Natur antreffen, jene mit der Fähigkeit zu denken, die im Denken gegebenen Stoffe zu verbinden. Betrachten wir aber die Kunſt unbefangen, ſo werden wir an eine andere Bewandtniß erinnert, indem wir ſehen, daß ſie etwas hervorbringen ſoll, was als Gegenſtand einer ſolchen Darſtellungsart noch nicht vorhanden war. Die Kunſt ſchafft aus dem Innerſten der menſchlichen Natur etwas Objectives, das ſo, wie ſie es geſchaffen hat, als bloßer Stoff der Wahrnehmung nicht da iſt. Selbſt das Dargebotene können wir nur als ſchön betrachten, wenn wir einen Gedanken darin verwirklicht finden, der ſich in der Natur nicht vorfindet. Es iſt alſo in der Kunſt etwas ausgedrückt, das ſich zu unſerm Wahrnehmungsvermögen ganz anders verhält, als jede Naturwirkung.

Die obigen Anſichten reichen daher nicht aus. Nicht als Lehre von der Empfindung äußerer Gegenſtände können wir die Aeſthetik betrachten; eben ſo wenig kann die dialektiſche Betrachtung genügen. Schon Kant mußte in dem Gegenſtande ſelbſt einen gewiſſen Inhalt als bereits gegeben annehmen, der nicht bloß durch Beziehungen des Verſtandes hervorgebracht wird. Dies beweiſt, daß in dem ſchönen Gegenſtande ein höherer Gedanke enthalten ſein muß.

Fragen wir, wohin die Kunſt zu rechnen ſei, ſo iſt die Antwort: zur praktiſchen Philoſophie. Sie bringt etwas aus dem Gedanken hervor, das ſie in die Objecte verpflanzt, das aber durch dieſe ſelbſt niemals gegeben iſt, ſondern einzig und allein aus dem Bewußtſein erzeugt wird.

Indem wir nun unſere Gedanken an äußeren Objecten darſtellen, ſo handeln wir. Daher gehört die Kunſt in die praktiſche Philoſophie.

Da in dem Schönen ein Gedanke aus dem Selbſtbewußtſein enthalten iſt, ſo kann das Schöne nicht als etwas für ſich Gegebenes in der Natur aufgefunden werden, ſondern nur als Reſultat des Selbſtbewußtſeins, als ein in die Materie hineingelegter Gedanke erſcheinen. Daher giebt es kein Schönes außer der Kunſt.

Das Verhältniß iſt dem des Rechtes und des Staates völlig analog. Eine bloße Geſchmackslehre iſt wie eine Lehre vom Recht, die daſſelbe als in der Natur gegeben betrachtet (Naturrecht). Wie das Naturrecht eine bloße Chimäre iſt, und nur im Staate ein Recht exiſtirt, durch die freie Wirkſamkeit des Bewußtſeins geſchaffen, ſo giebt es auch kein Natur-Schönes. Man könnte einwenden, wir ſähen doch auch die Natur häufig von dem Geſichtspunkte der Schönheit an, ohne an Kunſt dabei zu denken. Der dadurch erregte Zweifel aber hebt ſich, wenn man erwägt, daß es einen Standpunkt giebt, wo wir auch die Natur als Kunſtprodukt betrachten, als das Produkt einer göttlichen Kunſt.

Selbſt wenn wir die menſchliche Fähigkeit zur Kunſt in höherem Sinne betrachten, müſſen wir ſie anſehen als Aeußerung einer göttlichen Kraft in uns. Alle praktiſchen Kräfte des menſchlichen Geiſtes haben eine höhere Wurzel, und ihre individuelle Aeußerung iſt nur ihre zufällige Erſcheinung. Die Fähigkeit eines Menſchen zur Kunſt iſt Aeußerung einer höheren göttlichen Kraft. —

So können wir nun auch die ganze Natur als Reſul-

tat der göttlichen Kunſt betrachten, wenn wir uns auch Gott nicht gerade als Künſtler denken. Wir ſetzen unbewußt das Verhältniß zwiſchen Künſtler und Werk voraus; wir vergleichen die äußere Kunſt-Erſcheinung mit Ideen; wir haben die dunkele Vorſtellung einer Regel im Sinn, im Vergleich mit welcher wir den Naturgegenſtand ſchön nennen. Wir ſetzen alſo einen Gedanken voraus, welcher der Erſcheinung voran gehet, welcher ihr Gedanke iſt.

In dieſer Betrachtung iſt die Vereinigung der widerſtreitenden Kunſt-Principien gegründet: der Natur-Nachahmung auf der einen, und des Idealiſirens auf der andern Seite. Sieht man die Nachahmung der Natur als höchſtes Princip an, ſo muß man die Schönheit als gegebenes Object betrachten. Wer aber die Kunſt in das Idealiſiren ſetzt, muß ſie als ganz praktiſch, allein aus dem Bewußtſein hervorgehend anſehen. Die Nachahmung der Natur aber widerſpricht nicht dem Begriffe der Kunſt, wofern nur die Natur nicht als bloßer Stoff, ſondern ſelbſt als Reſultat einer Kunſt betrachtet wird.

Das Schöne iſt alſo nach unſerm Standpunkte abhängig von der Kunſt, die ſeine Quelle iſt; daher iſt die ganze Wiſſenſchaft eine praktiſche. Hier kann natürlich nur von dem philoſophiſchen Geſichtspunkte die Rede ſein; alles Andere ſchließen wir von der Lehre vom Schönen aus. Man kann ſich mit dieſer Lehre auch als Technik, oder als empiriſche Theorie beſchäftigen. Technik würden wir lehren, wenn wir praktiſche Künſtler bilden wollten. In wie weit die Kunſt in dieſem Sinne gelehrt werden kann, wird nachher unterſucht werden. Die Bildung des praktiſchen Künſtlers läßt ſich nur durch wirkliche Ausübung, durch eigene Verſuche bewirken.

Unter empiriſcher Theorie verſtehen wir eine Betrachtung der Kunſt, welche Werke, wie ſie in der Erfahrung vorkommen, auf Regeln und Begriffe zurückführt, und ſomit den Grund zur Kritik der Kunſt legt. Bei dieſer Unterſuchung gegebener Kunſtwerke werden nicht die inneren Gründe ausgeſprochen, ſondern gegebene Axiome vorausgeſetzt. Durch dieſe Uebung in der Beurtheilung der Kunſtwerke wird Bildung des Geſchmackes bewirkt, als der Fertigkeit, das Schöne zu empfinden. Der Ausdruck Geſchmack aber iſt nicht gut in die wiſſenſchaftliche Sprache aufzunehmen, da er bloß von der ſinnlichen Wahrnehmung hergenommen iſt.

Weder Technik, noch Kritik ſoll hier gelehrt werden, ſondern die Lehre von den inneren Gründen der Kunſtthätigkeit und des Schönen. Eine ſolche Lehre von den Gründen der Dinge iſt aber immer Philoſophie.

Die Technik muß voraus ſetzen, daß das Auszuübende im Weſentlichen bekannt, und in jedem menſchlichen Gemüthe von ſelbſt gegenwärtig ſei, zumal in dem, welches mit einem Talente begabt iſt. Sie lehrt nur Anwendung der Regeln durch Ausübung, durch einzelne Handlung; die Gründe derſelben, ſo wie das Darzuſtellende muß ſie als gegeben und bekannt vorausſetzen. So hängt die Technik in ihrer Wurzel mit der Philoſophie zuſammen, indem ſie, wie jede praktiſche Anweiſung, in dem Anwendenden etwas Gegebenes vorausſetzt, das ſie nicht zum Bewußtſein bringen kann.

Ganz ähnlich iſt es mit der empiriſchen Theorie, auf welcher die Kritik der Kunſt beruht. Sie iſt ein Zuſammenhang von Erkenntniſſen, die eine allgemeine Bedeutung haben, ſich aber auf das Beſondere, auf die einzelnen Erſchei-

nungen beziehen ſollen. Bei Ausübung der Kritik betrachten wir das allgemeine Geſetz nicht als ſolches, ſondern nur in Beziehung auf das beſondere Kunſtwerk. Auch hier wird alſo das allgemeine Geſetz und ein Zuſammenhang von Regeln als etwas Allgemeines vorausgeſetzt, das nur erkannt wird in der Vergleichung mit dem gegebenen Stoffe.

Auch bei dieſen beſonderen Lehrarten über die Kunſt wird alſo nothwendig etwas Weſentliches vorausgeſetzt, das in dem menſchlichen Bewußtſein ſelbſt gegründet iſt. Es bleibt aber immer die Frage nach den letzten Gründen übrig, die weder Technik, noch empiriſche Theorie lehren kann, ſondern allein die Philoſophie, welche die inneren Gründe der Ueberzeugung aufdecken und Alles auf das menſchliche Bewußtſein zurückführen ſoll.

Hierin liegt zugleich die Rechtfertigung unſeres Unternehmens, die Kunſt durch Philoſophie behandeln und zur Einſicht bringen zu wollen, wogegen man mancherlei Einwendungen zu machen pflegt. Man beſchwert ſich über die Anmaßung der Philoſophie, auch Kunſt und Religion unterſuchen zu wollen. Man wähnt, dieſe Dinge laſſen ſich nicht auf Begriffe zurückführen, nicht in Gedanken auflöſen, ſondern können nur durch ſich ſelbſt begriffen werden. Das Genie, meint man, ſei ein unmittelbares Einſchlagen des höheren Feuers in den Stoff, ein Wunder in der gewöhnlichen Welt.

Beſtände die Philoſophie in nichts als bloß formalen Beziehungen, ſo hätte man Recht. Aber hierin gerade liegt die größte Verwirrung, daß man die Philoſophie mit dem gemeinen Verſtande, mit der bloß formalen Logik verwechſelt. Wäre das bloße Beziehen von Denkbeſtimmuugen die Handlungsweiſe der Philoſophie, ſo könnte ſie freilich nicht in

das Weſen der Dinge eindringen, und wäre etwas Nichtiges und Leeres. Es iſt aber vielmehr der eigentliche Beruf der Philoſophie, die Thatſachen der Erkenntniß zu ergründen, in welchen ſich das Weſentliche, die Ideen unſerer Erkenntniß offenbaren.

Das Bedürfniß einer philoſophiſchen Betrachtung giebt ſich in der Kunſt ſelbſt bei der gemeinen Anſicht kund. Was die Philoſophie bei der Kunſt ſolle, iſt freilich nicht geradezu zu beantworten. Auf die Frage: „kann die Philoſophie der Kunſt Künſtler bilden?“ muß man ſchweigen. Die beſondere Ausübung der Kunſt kann die Philoſophie nicht lehren, noch weniger dem Künſtler das Weſentliche einpflanzen, deſſen Vorausſetzung die Technik fordert. Dies läßt ſich nicht erſetzen durch die Philoſophie der Kunſt; es muß dem Gemüthe des Künſtlers von oben gegeben ſein. — Alſo wird vielleicht die Philoſophie der Kunſt das beſſere Empfinden oder Verſtehen der Kunſtwerke bewirken und das ergänzen, was die Kritik nicht erreichen kann? Es ſcheint, als könnte man dieſe Frage zuverſichtlicher bejahen. Allein auch dieſes kann die Philoſophie der Kunſt nicht leiſten: denn zum ſogenannten Geſchmack gehört auch eine urſprüngliche Anlage im Menſchen, etwas in ſeinen Gründen Unbewußtes, das die Philoſophie nicht hervorzubringen vermag. — Die Philoſophie kann überhaupt nichts ſchaffen. Könnte ſie das, ſo wäre ſie die Kraft und Macht des Schöpfers ſelbſt, was nur frevelhafte Anmaßung behaupten kann.

Man könnte demnach glauben, eine Philoſophie der Kunſt habe gar keine Wirkung. Die Philoſophie überhaupt aber ſoll deutliche, klare Einſicht bewirken, ein Bewußtſein nicht bloß von dem Erſcheinenden, ſondern von den innerſten

Gründen der Dinge. Schaffen kann ſie nicht die religiöſe Begeiſterung, nicht das Künſtlergenie; aber was darin vorgeht, kann ſie in ſeinen innerſten Gründen zur Einſicht bringen. Kommen die innerſten Gründe der Dinge für uns zur Einſicht, wird dieſe Einſicht unſer herrſchender Zuſtand, ſo wird dadurch unſer ganzes Bewußtſein veredelt, zu ſeiner eigentlichen Beſtimmung erhoben. Dieſe Veredelung muß auch auf das wirken, was wir ausüben, muß alſo auch den ausübenden Künſtler mit Bewußtſein bilden lehren; nicht mit dem zerlegenden, ſondern mit dem höheren Bewußtſein, welches unmittelbar einſieht, wie die Ideen zur Erſcheinung werden. — Aber auch der, welchem die Kunſt Gegenſtand der Beurtheilung oder des Genuſſes iſt, wird durch die Einſicht in die Gründe die Kunſtgegenſtände ganz anders betrachten lernen. — Dieſe Einſicht iſt das höchſte Ziel aller unſerer Beſtrebungen, in ſofern ſie auf Erkenntniß gehen.

Der Zweck unſerer Unternehmung iſt demnach: zur Einſicht zu bringen, was das Weſen der Kunſt, was im Künſtler thätig iſt, welche inneren Gründe das Kunſtwerk zu der beſtimmten Offenbarung der Idee machen. Wir werden uns größtentheils an den gegebenen Stoff halten, um daran jene Gründe zu entdecken. Wir werden kein Ideal einer Kunſt aufſtellen, wie ſie ſein ſollte. Schaffen können wir nichts; aber in dem Geſchaffenen den weſentlichen Kern aufſuchen, iſt unſere Aufgabe. Daraus, daß man die Kunſt anderswo ſucht, als in ihr ſelbſt, entſtehen nur Verirrungen. Wir müſſen annehmen, daß die Welt nie ohne das eigentliche innere Weſen geweſen iſt, noch jemals ſein kann; und nur die vorhandenen Reſultate haben wir zu benutzen, nach-

dem wir ſie vor allen richtig beurtheilt und die wahren von den falſchen unterſchieden haben.

Zum Schluß noch eine Bemerkung über die Wichtigkeit der philoſophiſchen Kunſtlehre mit beſonderer Rückſicht auf unſere Zeit. Die Kunſt und das Schöne ſind vorzüglich geeignet, den Menſchen zu jenem Streben nach Einſicht, mithin zur Philoſophie anzuregen. Die Kunſt tritt in dieſer Hinſicht zu unſerer Zeit an die Stelle, die im Alterthum die Mathematik einnahm, welche die Alten für die beſte Einleitung zur Philoſophie hielten. In der Mathematik iſt aber die Anſchauung eine bloß formale, worin es nur auf die Reinheit der Beziehungen, auf die Evidenz ankommt, deren Beobachtung ein Geſchäft des bloß verknüpfenden Verſtandes iſt. — Die Kunſt hat mit der Mathematik darin etwas Aehnliches, daß wir in gegebenen Anſchauungen Ideen wahrnehmen, daß in der Erſcheinung etwas Weſentliches, Inneres liegt, das über die Erſcheinung hinausgeht. Dies Wunder der unmittelbaren Anſchauung von Begriffen in der Erſcheinung muß uns reizen, in die innere Natur ſeines Geheimniſſes einzudringen und uns an die Wahrnehmung von Begriffen in der Beſonderheit der erſcheinenden Wirklichkeit gewöhnen. Die Gründe, durch welche es möglich iſt, daß ſich in einer äußeren Erſcheinung Ideen offenbaren, leuchten uns nicht unmittelbar ein, und die Unterſuchung eines ſo wunderbaren Geheimniſſes muß uns die beſte Richtung zur Philoſophie geben, deren weſentliche Aufgabe es iſt, zu unterſuchen, wie in dem Gegenwärtigen das Weſen, in der beſonderen Erſcheinung die allgemeine Idee enthalten iſt.

Hiſtoriſche Einleitung.

Wir müſſen uns hier auf das beſchränken, was ſich unmittelbar auf unſer gegenwärtiges Unternehmen bezieht, und können mithin keine vollſtändige Geſchichte dieſer Wiſſenſchaft, keine genaue Entwickelung des Hiſtoriſchen geben, die in die Geſchichte der Philoſophie überhaupt gehört, und nur in dieſer ihre vollſtändige Bedeutung gewinnt. Dies iſt um ſo mehr der Fall, da manche Ideen lange Zeit ganz ſchlummern, ſo daß ihrer kaum Erwähnung geſchieht, und nur gewiſſe Epochen in dem hiſtoriſchen Fortgange der Philoſophie das abgeſonderte Hervortreten ſolcher Ideen veranlaſſen. So verhält es ſich faſt mit allen Principien beſonderer ethiſchen Wiſſenſchaften. Die Wiſſenſchaften von der Kunſt, vom Staate, vom Recht, ſind erſt in neueren Zeiten abgeſonderte Disciplinen geworden, nachdem ſie lange nur ſtückweiſe in dem Ganzen der Ethik überhaupt behandelt wurden. Die allgemein hiſtoriſche Betrachtung dieſer Gegenſtände in ihrem Zuſammenhange mit dem Ganzen der Philoſophie gehört daher in die Geſchichte der Philoſophie überhaupt. Hier können nur einzelne einflußreiche Behandlungen der Aeſthetik, Principien, die mehreren Syſtemen zum Grunde liegen, an ſich betrachtet und daraus die allgemeinen

Beſtimmungen zur Vergleichung mit unſerm Princip gezogen werden.

Unter den Griechen hatten Mehrere wenigſtens die Grundſätze dieſer Wiſſenſchaft auf eine beſtimmte Weiſe gefaßt, obgleich ſie dieſelben nicht in beſonderen Lehrgebäuden darſtellten. Platon hat das Schöne faſt nie als eigenthümlichen Gegenſtand, ſondern nur gelegentlich bei andern dialektiſchen Beſtrebungen betrachtet. Der Begriff des Schönen war noch nicht ſo beſtimmt von andern ethiſchen Begriffen abgeſondert. Platon's Meinungen darüber können daher nur nach zerſtreuten Winken angedeutet werden. Vermöge der Vermiſchung aller ethiſchen Principien wird das *καλὸν* immer mit dem Guten auf einen Begriff zurückgeführt, und ſteht immer zugleich im Sinne des **honestum** und **decorum**; daher auch die Verknüpfung von *καλὸν καὶ ἀγαθόν*. Es iſt überall nur die erſcheinende Seite des Guten. Dies wäre jedoch falſch, wenn wir den Begriff des Guten nach neuerer Philoſophie anſehen. Bei den Alten lag darin zugleich die Vorſtellung einer Wirkſamkeit, eines Schaffens aus dem höchſten Begriff; daher das Schöne damit verſchmolz.

Ein lebendiges Beiſpiel hiervon giebt Platon's Phädros. Dieſer Dialog beſchäftigt ſich zwar nicht ausſchließlich mit dem Schönen; aber wir ſehen daraus, was Platon unter dem *καλὸν* in Beziehung auf das höchſte Princip der Sittlichkeit verſteht. Das Höchſte, die Idee von Allem, das Vollkommene wird ſelbſt als ein Gegenſtand betrachtet, welchen die vollkommenen Seelen anſchauen und vor dieſer Welt angeſchaut haben. Indem hier das Abſolute als Gegenſtand der Anſchauung betrachtet wird, zeigt ſich ſchon die

Richtung, daſſelbe als **eins** mit dem Schönen anzuſehen. So faßt es Platon auch wirklich, wenn er ſagt, die Seelen treffen in der gegenwärtigen Welt gewiſſe Gegenſtände an, welche ſie an jenes Vollkommene erinnern, und dieſe Gegenſtände ſind **ſchön**. Dieſe Darſtellungsart, die im Phädros ganz bildlich und mythiſch ausgeführt wird, zeigt, daß Platon ſich unter dem Schönen eine Erſcheinung denken mußte, die etwas Weſentliches enthält, wobei wir uns eines Vollkommenen bewußt werden. Es liegt alſo darin, was ſchon oben angedeutet iſt, die Nothwendigkeit der Idee im Schönen.

Von einer andern Seite führt der **größere Hippias** auf daſſelbe Reſultat hin. Dieſer Dialog iſt ganz dialektiſch. Der Philoſoph fängt daher ſeine Unterſuchung von außen an, was im Phädros umgekehrt iſt. Indem er den Sophiſten Hippias fragt, was das Schöne ſei, nennt dieſer einzelne ſchöne Gegenſtände. Sokrates führt ihn zu der Einſicht, daß in dieſen einzelnen Dingen nicht die Schönheit an ſich liegen könne, daß man auf die Idee der Schönheit zurückgehen müſſe, die hier von dem **Angenehmen** und **Nützlichen** beſtimmt unterſchieden wird. Aber mit dem Weſen des Guten fällt das Schöne auch hier zuſammen.

Die im Phädros ausgeſprochene Idee iſt noch in andern Platoniſchen Dialogen enthalten. Man könnte Einwendungen dagegen machen, daß dies wirklich die Platoniſche Anſicht ſei, wenn man ſich erinnert, was Platon in der **Republik** gegen Ende des 2ten Buches und im Anfange des 3ten, auch im 10ten Buche gegen die Dichter äußert, die er hier verfolgt und in ſeinem vollkommenen Staate nicht dulden will, weil ſie lügen. An einem andern

Orte, in den Geſetzen, giebt er eine Anweiſung, wie der Geſetzgeber lügen ſolle, um durch mythiſche Vorſtellungen der Jugend Gewöhnung beizubringen. Die Dichter aber erziehen nicht auf dieſe Weiſe, ſondern verbreiten verkehrte Vorſtellungen, und dies iſt der Grund ſeiner Angriffe gegen dieſelben. Auf dem Standpunkte der Platoniſchen Republik als eines idealen Kunſtwerkes können wir jene Angriffe rechtfertigen. Denken wir uns den Staat als Geſammtheit des ganzen ſittlichen Lebens ſelbſt als ein Kunſtwerk, ſo muß die Poeſie oder die Kunſt ſelbſt als in dieſem Staate aufgegangen erſcheinen. Dies war Platon's Meinung, welcher wir freilich nicht beipflichten würden. Doch gehört dies mehr in die Politik. Daß wir als die Quelle dieſer Angriffe nicht einen perſönlichen Haß des Philoſophen gegen die Dichter vorausſetzen dürfen, beweiſt das Ende der Stellen im 3ten und im 10ten Buche, wo er die Dichter als angefüllt von einem göttlichen Weſen, als inſpirirt anſieht. Es zeigt ſich dies ferner ganz klar im Gaſtmahl, wo von dem Schönen vorzugsweiſe gehandelt wird. Den Ausdruck einer göttlichen Inſpiration müſſen wir mythiſch nennen; es liegt aber in den mythiſchen Ausdrücken Platon's ein gewichtiger Sinn; denn ſie ſind nicht bloße Allegorien oder Vergleichungen. Auch im Jon, deſſen Echtheit freilich verdächtig iſt, ſind die Dichter von der Gottheit ſelbſt begeiſtert, und begeiſtern wiederum ihrerſeits die darſtellenden Künſtler.

Das Zuſammenfließen des Schönen und Guten iſt nach dem ganzen damaligen Standpunkte reich an Einfluß auf die Platoniſche Philoſophie. Daß aber Platon gegen die Poeſie, beſonders die dramatiſche, eingenommen war, da-

von finden ſich auch äußere Gründe in der Sinnesart des Volkes, deſſen ſinnliche Richtung zu Platon's Zeit faſt ganz auf die Kunſt hinaus ging, wogegen andere Ideen ſehr zurücktraten. Uebrigens verwirft er im **Gorgias** alle griechiſchen Politiker, Ariſtides ausgenommen, eben ſo wie in der Republik die Dichter, vom rein ſpeculativen Geſichtspunkte aus. — In der Hauptſache hat Platon den wahren Geſichtspunkt gefunden.

Ariſtoteles hat nicht das Schöne und die Kunſt überhaupt, wohl aber die Poeſie insbeſondere in ſeiner **Poetik** behandelt. Hier tritt uns eine andere Schwierigkeit entgegen: die Trennung nämlich in Empirie und formale Logik, wodurch ſeine Philoſophie das Zuſammengehörige ſondert. Die Stoffe nimmt Ariſtoteles faſt immer als gegebene an, und ſucht ſie in formalen Zuſammenhang zu ſetzen; doch liegt in der Regel eine höhere Anſicht zum Grunde, und er trifft bewundernswürdig, obgleich er nicht die inneren Gründe zum Bewußtſein bringt. So ſieht er auch die Kunſt als etwas Gegebenes an, leitet ſie von dem Triebe der Nachahmung her, und raiſonnirt über das Gegebene. Der platte Gedanke der bloßen Nachahmung aber, den ihm die Neueren untergeſchoben haben, iſt ihm fremd. Er hat nie geſagt, daß das in äußeren Gegenſtänden zufällig Gegebene Zweck der Kunſt ſei. Der Ausdruck, deſſen er ſich bedient, iſt das Wort *μίμησις*, welches nicht durch das deutſche **Nachahmung** erſchöpft wird. Beſſer wäre **Darſtellung**; denn an Copie der erſcheinenden Wirklichkeit iſt dabei nicht zu denken. Daß Ariſtoteles unter dieſer *μίμησις* etwas Höheres dachte, eine Bildung aus einem Princip, nicht nach der bloßen Wahrnehmung, läßt ſich aus der Richtung ſeiner

ganzen Poetik beweiſen. Er ſagt, der Dichter müſſe nicht darſtellen, was geſchehen ſei, ſondern was nach Geſetzen der Nothwendigkeit und Wahrſcheinlichkeit hätte geſchehen ſollen, — empiriſche Ausdrücke, deren Grund darin liegt, daß das Wahre, der eigentliche Mittelpunkt, bei ihm nicht zur Einſicht gebracht wird. Die phyſikaliſchen Poeten (φυσιολόγοι), die bloß Natur ſchildern, rechnet er nicht zu den Dichtern, weil ſie nicht nachahmen oder vielmehr nicht darſtellen, ſondern bloß lehren, was iſt. Auch Dichter, die den Menſchen darſtellen, wie er gewöhnlich iſt, erhebt er nicht zum Range echter Künſtler.

Hieher gehört auch ſeine gewöhnlich mißverſtandene Lehre von der *Reinigung der Leidenſchaften durch die Tragödie*. Die Tragödie, ſagt Ariſtoteles, ſoll Furcht und Mitleid erregen, nicht wie im gemeinen Leben, ſondern ſo, daß dieſe Gemüthsbewegungen zugleich gereinigt werden. Es liegt darin deutlich die Forderung von etwas Höherem. Das Wort κάθαρσις, deſſen ſich Ariſtoteles bedient, iſt auch ein mythiſcher und religiöſer Ausdruck, die Befreiung von einem gewiſſen zauberhaften Banne, von religiöſer Schuld u. dergl. bezeichnend. So ſieht nun Ariſtoteles auch die Leidenſchaften an als etwas den Menſchen Verunreinigendes, was gereinigt werden ſoll, indem es auf eine idealiſche Weiſe erregt wird. Die unreinen Leidenſchaften werden veredelt durch die Darſtellung in einer höheren idealen Form. Uebrigens ſoll die Tragödie nicht überhaupt die Leidenſchaften reinigen, wie es Viele unrichtig gefaßt haben; Ariſtoteles ſagt ausdrücklich: Furcht und Mitleid ſollen gereinigt werden und dergleichen Leidenſchaften. Dieſe Affecten ſollen zwar empfunden werden, aber auf die rechte Art, nicht als bloß

aus der ſinnlichen Erſcheinung herſtammend, ſondern auf weſentlichen Begriffen beruhend. Die Kunſt ſoll von dem Wahnſinne der Leidenſchaften heilen durch Mittheilung einer höheren Begeiſterung. Dies iſt Ariſtoteles Sinn, wie aus mehreren Stellen ganz klar wird, z. B. Polit. VIII. 6, 15, wo er über das Flötenſpiel als ein Mittel der κάθαρσις ſpricht. Vergl. 7, 4.

Wenn er ferner von der Geſtalt des Schönen ſpricht, ſo ſetzt er die Schönheit in Größe, Maaß und Ordnung. Ein ſchöner Gegenſtand muß nicht zu klein und nicht zu groß, und die Größe muß durch Maaß und Ordnung überſehbar ſein, — lauter äußere Kennzeichen, die aber auf eine innere Vollkommenheit deuten und einen in den Dingen ſelbſt waltenden Verſtand vorausſetzen, mithin auf einem Begriffe beruhen. Man muß bei Ariſtoteles immer den Zuſammenhang des Ganzen betrachten; hat er gleich die Sache nur aus formalen Geſichtspunkten angeſehen und dargeſtellt, ſo liegt doch in dem ſcheinbar Formalen ein weſentlicher Gehalt.

Unter den Neuern, die Ariſtoteles ſehr hoch ſtellten und als Vorbild betrachteten, ſteht Leſſing oben an. Er polemiſirte mit Glück gegen die Feſſeln der franzöſiſchen Dramaturgie, achtete aber dennoch Ariſtoteles ſehr hoch. Vermöge ſeines ſehr ſcharf raiſonnirenden Verſtandes ging ſein Verfahren ſelbſt, wie das des Ariſtoteles, immer nur auf das Ordnen, auf das Formale; aber es drückt ſich in ſeinen Gedanken durchgängig das Wahre aus. Wenn Leſſing den Ariſtoteles einen Euklides der Poeten nennt, ſo geht er darin wohl zu weit; von ſeinem Standpunkte aber iſt ſeine Liebe für Ariſtoteles nicht zu verwerfen. Er war

ein einſichtsvoller und billiger Verehrer des Ariſtoteles, und dieſe Verehrung hat bei ihm die ſchönſten Früchte getragen.

Weniger läßt ſich dies von den Franzoſen und Engländern ſagen. Bei ihnen herrſcht mehr der Name des Ariſtoteles, als ſein Syſtem und ſein Geiſt, indem ſie alles oberflächlich auffaßten und die inneren Gründe überſahen. Man kann nichts Fruchtloſeres kennen lernen, als die Abhandlungen des Corneille über ſeine eigenen Stücke. — Unter den Engländern hat beſonders Pope den Ariſtoteles ſehr verehrt, der wahren Einſicht ſeines Volkes aber eben dadurch ſehr geſchadet, indem er ſie ihren größten Dichter Shakſpeare verkennen lehrte.

Plotin ſoll nur genannt werden, um zu zeigen, daß die ganz abſtracte Betrachtungsweiſe des Schönen auch ſchon bei den Alten ſich findet. Das Schöne iſt ihm die Erſcheinung, in welcher die Form der Idee die Materie überwiegt. Die Ideen oder Begriffe müſſen ſich aber im Stoffe ſelbſt vollſtändig ausdrücken. Jenes Ueberwiegen der einen Seite kann man nicht anders, als durch eine reflectirte Abſtraction bewirkt denken; auf andere Weiſe iſt das abgeſonderte Erkennen der Form der Idee unmöglich. Dies ſinnliche Schöne iſt aber nach Plotin's Anſicht ein unvollkommenes. Das wahre geiſtige Schöne iſt ohne allen äußeren Stoff, und wird erſt erkannt, wenn wir uns von dieſem Stoffe ganz abgewendet haben, und die Seele die Ideen ſelbſt anſchaut. — Man erkennt hier einen Schimmer des Platoniſchen Lichtes. Platon verſtand aber unter ſeinen Ideen nicht ſolche durch Trennung von Form und Stoff entſtehende Abſtracta. In ſolchen Geſpenſtern der Einbildungskraft kann die Schönheit nicht beſtehen. Platon fand vielmehr gerade darin das

Weſen des Schönen, daß wir durch Wahrnehmung des Stoffes an die Idee erinnert werden. Plotin hingegen nennt die Richtung des Geiſtes auf das Körperliche ausdrücklich das Häßliche, von dem ſich die Seele reinigen und ſich dem Geiſtigen nähern ſolle; je mehr ſie das thue, deſto mehr werde ſie ſelbſt εἶδος oder Idee. — Darauf beruht Plotin's Theorie vom Schönen; abſtract iſt dieſe Betrachtungsweiſe, weil das Schöne in den bloßen Begriff, in die leere Form geſetzt wird, da es vielmehr gerade in dem Entgegengeſetzten beſtehen muß, in der Einheit des Begriffes mit der Materie, in der völligen Durchdringung von Stoff und Form. — Andere Neuplatoniker, beſonders Proclus, führen nur die Platoniſche Einheit des Guten und Schönen weiter aus.

Longin's Schrift von dem Erhabenen wird gewöhnlich hoch geprieſen. Sein Zeitalter iſt ungewiß und ſelbſt ſein Name nicht ſicher. Alles was er über das Erhabene ſagt, iſt nur auf die Rhetorik berechnet, und ſeine Schrift vermuthlich nur ein Theil der Rhetorik. Sie bezieht ſich nur auf das Techniſche, auf die Art, wie in der Rede das Erhabene ausgedrückt wird. — Horatius in der **Ars poetica** und einigen Epiſteln hat nirgend ein eigentlich philoſophiſches Princip über die Kunſt und das Schöne. — Quintilian iſt ein ſcharfſinniger und geſchmackvoller Kenner der alten Literatur, der beſonders im 10ten Buche viele glückliche Urtheile über alte Dichter fällt. — Auch Plinius iſt als hiſtoriſcher Forſcher von Bedeutung.

Hier ſchließen ſich die Neueren an, zunächſt die, welche von dem Grundſatz der Nachahmung ausgehen. — Batteux hat durch ſeine Schriften: „Die ſchönen Künſte auf ein Princip zurückgeführt", überſetzt von Jo-

hann Adolph Schlegel, und „Einleitung in die ſchönen Wiſſenſchaften“, von Ramler überſetzt, in der Theorie des Schönen großen Schaden angerichtet, indem er den Grundſatz der Natur-Nachahmung, auf die platteſte Weiſe verſtanden, dadurch verbreitete.

Mehr philoſophiſche Syſteme glaubten unter den neueren Nationen einige Deutſche und Engländer aufzuſtellen. Bei den Deutſchen überwog der Formalismus oder Intellectualismus; bei den Engländern war der Senſualismus das herrſchende Princip.

Der Stifter der intellectualiſtiſchen Anſicht und der Aeſthetik überhaupt, als einer beſondern Disciplin, iſt Alexander Baumgarten, ein Schüler Wolf's. Er geht von dem Princip der Vollkommenheit aus, welches ſchon bei Wolf allem Ethiſchen zum Grunde lag. Dennoch iſt die Aeſthetik Baumgartens nicht ganz ethiſch; denn es wird für das Schöne nur die Wahrnehmung der Vollkommenheit in der Wirklichkeit gefordert. Vollkommenheit iſt ihm die Beſchaffenheit eines Dinges, vermöge deren es ſeinem Begriffe angemeſſen iſt. Dieſe Beſtimmung aber wird dadurch bedenklich, daß unter dem Begriffe nach Wolf die leere Form, die bloße Definition verſtanden wird. Jene Vollkommenheit nun läßt ſich nach Baumgarten nur durch den Verſtand, durch das logiſche Vermögen erkennen, welches die Quelle der höheren Seelenkräfte nach Wolf's Unterſcheidung iſt. Zur Wahrnehmnng aber hilft dieſe bloß logiſche Erkenntniß der Vollkommenheit nichts, und das Schöne beſteht nun eben darin, daß die Vollkommenheit einer Sache in ihrer Erſcheinung wahrgenommen wird. — Ein Gefühl vom Richtigen läßt ſich hier nicht verkennen.

Nun iſt aber die Wahrnehmung nach Baumgarten's Beſtimmung die Erkenntnißart der Dinge nicht nach ihrem Begriff, ſondern wie ſie gegenſeitig in einander einfließen und den Begriff trüben und verwirren, mit einem Worte: die verworrene Erkenntniß der Leibnitz-Wolf'ſchen Vorſtellung gemäß. Die Seelenkräfte, welche ſich mit der Wahrnehmung beſchäftigen, ſind die niederen; und auf dieſen beruht alſo auch die Darſtellung des Schönen. Ja auch das Genie erklärt Baumgarten als eine vorzügliche Macht der niederen Seelenkräfte.

Baumgarten's Nachfolger hatten faſt alle ſeine Vorſtellung nicht einmal begriffen. Sie entwickeln in der Regel nur pſychologiſch, wie wir den Begriff verworren wahrnehmen. Sie ſetzen an die Stelle des Begriffes meiſtens gar die Zweckmäßigkeit der Dinge, und man verſtand nun unter Vollkommenheit nichts anders als Zweckmäßigkeit. So überſchritt man Baumgarten's eigenes Princip, deſſen Vollkommenheit keinesweges die Zweckmäßigkeit iſt; denn dieſe geht nach außen, während die Vollkommenheit die Beſchaffenheit des Gegenſtandes an ſich ſelbſt und in Beziehung auf ſich ſelbſt iſt, und durchaus auf keiner Vergleichung des Dinges mit dem Aeußeren, ſondern bloß auf Vergleichung des Dinges mit ſeinem Begriffe beruht.

Verſtehen wir aber auch Baumgarten recht, ſo iſt doch in ſeiner Lehre ein Widerſpruch. Kann der Begriff nur durch den Verſtand wahrgenommen werden, ſo geſchieht dies nur in dem Grade, als ſich die Seele von der Verwirrung der Wahrnehmung befreit und zur Abſtraction erhebt. Was aber durch die verworrene Erkenntniß wahrgenommen wird, kann nicht als dem Princip der Vollkommen-

keit entſprechend angeſehen werden. — Eine Ausflucht fand Baumgarten in dem Terminus „ſinnliche Vollkommenheit", worin aber ein Widerſpruch mit ſeinem eigenen Syſteme liegt, indem dieſer Ausdruck den erſten Prämiſſen widerſtreitet. Die einzige Beſchönigung wäre dadurch möglich, daß man annähme, der Begriff durchdringe auch die ſinnliche Wahrnehmung ſtufenweiſe, und ſei mithin auch in dieſer, wenn gleich in getrübter Geſtalt, vorhanden. Das Schöne würde aber dann nur in der Betrachtungsweiſe, nicht in dem Gegenſtande liegen; es würde nur eine Form ſein die Dinge zu betrachten, vermöge deren wir bei der Wahrnehmung zugleich auf den Begriff reflectiren. Nach der ganzen Wolf'ſchen Art zu denken, giebt es aber keinen Unterſchied zwiſchen Form und Inhalt, wenigſtens nicht, in ſofern dieſer der Begriff iſt. Iſt nun auch das Verhältniß des Begriffes zum Stoffe nur formell, ſo könnte die Reflexion auf den Begriff nur darin beſtehen, daß wir durch Abſtraction nach und nach das Sinnliche des Gegenſtandes wegſchafften. So würde aber durch Abſtreifung des Sinnlichen das Schöne ſelbſt aufgehoben. Dieſes Syſtem iſt alſo voll von Widerſprüchen, welche jedoch bei den Anhängern der Wolf'ſchen Philoſophie nicht zum Bewußtſein kamen, da jene Ideen gleich urſprünglich auf eine todte und ſtumpfe Weiſe gefaßt wurden.

Nichts deſtoweniger hat dieſes Syſtem lange gewirkt und dazu beigetragen, falſche Vorſtellungen zu verbreiten. Das Schöne wird darin beſonders dadurch herabgeſetzt, daß immer nur von der körperlichen, ſinnlichen Schönheit die Rede iſt. Das Sinnliche, als charakteriſtiſch für das Schöne betrachtet, beſchränkt den Begriff, indem es das Daſein

einer geiſtigen Schönheit ausſchließt. Aus dieſer Vorſtellung entſtand auch der ganz verwerfliche Ausdruck: „ſchöne Wiſſenſchaften", im Gegenſatz gegen die ſchönen Künſte, die nur auf das Sinnliche Bezug haben ſollten. Eine Ahnung des Wahren liegt bei Baumgarten in der Anerkennung, daß im Schönen ein Verhältniß der Verknüpfung des Begriffes und der Erſcheinung ſich findet, welches der Verſtand nicht erklären kann. Dieſe Ahnung, daß auf einem dritten Standpunkte Begriff und Erſcheinung auf höhere Weiſe verbunden ſind, iſt in dieſem Syſteme wirklich ausgeſprochen.

Unter Baumgarten's Nachfolgern, die zum Theil über ſein Princip hinausgehen, beſchäftigte ſich Mendelsſohn faſt nur mit pſychologiſchen Unterſuchungen über die größere oder geringere Klarheit des Begriffes. Andere ſchoben den Begriff der Vollkommenheit dem des Guten unter: ſo Sulzer; oder den bloß abſtrakten Begriff ohne Vermiſchung mit dem Sinnlichen: ſo Eberhard. — Sulzer unterſcheidet Gutes, Vollkommenes und Schönes. Er ſagt: das Vollkommene gefällt uns wegen ſeiner Kraft, ſich ſeinem Begriffe gemäß zu erhalten, betrachtet alſo daſſelbe bloß in ſeiner Aeußerung in der äußeren Erſcheinung. Das Gute, ſagt er, gefällt wegen ſeiner materialen Einwirkung, das Schöne wegen ſeiner äußeren Geſtalt. Am Ende aber heißt es bei ihm, das Schöne gefalle, weil das Gute ſich darin ausdrücke! — Eberhard ſpricht in ſeiner Aeſthetik in Briefen zuerſt von dem, was gefällt, und ſucht das Schöne darin, daß der Gegenſtand ein leichtes Spiel der Seelenkräfte bewirke. Sein Endreſultat aber iſt: das Schöne ſolle ein Ideal enthalten, und dieſes ſei das reine Bild des

Gegenſtandes, von allen Zufälligkeiten und Beſonderheiten geläutert; alſo nichts anderes, als der bloße abſtrakte Begriff.

Die Engländer waren im ganzen achtzehnten Jahrhundert Senſualiſten, und zwar nicht bloß in der Aeſthetik, ſondern auch in der Moral. Als Stifter des moraliſchen Senſualismus iſt Shaftesbury anzuſehen, von welchem eine ganze Schule ausgeht, obgleich er kein eigentliches Syſtem begründet hat. Sein Grundſatz iſt: bei allem Praktiſchen könne in Beziehung auf das menſchliche Gemüth allein die allgemeine Uebereinſtimmung der Menſchen unter einander das Kriterium des Weſens der Dinge ſein. Das Gute iſt ihm bloß das Allgemeingültige; die beſonderen einzelnen Neigungen werden zum Guten erhoben, wenn ſie von Allen als dem menſchlichen Geſchlechte gemeinſam und zuträglich erkannt werden. Alles beruht auf dem **common sense**, der auch bei allen ſpäteren engliſchen Moraliſten als Princip gilt. — Der Begriff des Schönen iſt nach Shaftesbury's Anſicht mit dem des Guten und Wahren ganz derſelbe; nur daß in jenem die widerſprechenden Kräfte und Thätigkeiten ſich in einander verſchmolzen, in einander übergehend finden, und alle Beſonderheiten ſich in eine gemeinſame Wahrnehmung vereinigen. Es findet ſich in dieſem Syſteme, wie bei Baumgarten, die Verbindung eines Einfachen mit einem Mannichfaltigen; nur daß das Mittel dieſer Verbindung, das Ausgleichen der Gegenſätze nicht in den Verſtand, ſondern in die Sinnlichkeit geſetzt wird.

Selbſt das Moraliſche hat Adam Smith als Sache einer bloßen ſinnlichen Empfindung angeſehen, aber der einer gemeinſamen Gattungs-Sinnlichkeit. Was im Sinnlichen allgemein geltend iſt, iſt nach der Meinung dieſer Senſua-

liſten das Höhere, das Moraliſche; der Egoismus iſt ihnen das Princip des Böſen, der Gemeinſinn das Princip des Guten, — eine ſehr empiriſche und zugleich politiſche Anſicht.

Ausführlicher wurde Shaftesbury's Syſtem von dem Schotten Hutcheſon dargelegt, welcher über die Entſtehung der Ideen vom Schönen geſchrieben hat. Nach ihm iſt ein eigener innerer Sinn zur Wahrnehmung des Schönen vorhanden, die keine Function des Verſtandes iſt. Dieſer innere Sinn wird erregt durch das Verhältniß des Einförmigen und Verſchiedenen nach folgendem ſonderbaren Axiom: Wenn ſich in den ſchönen Gegenſtänden die Einförmigkeit gleich verhält, ſo verhält ſich die Erregung des Sinnes wie die Verſchiedenheit derſelben; iſt die Verſchiedenheit gleich, ſo verhält ſich die Erregung des inneren Sinnes nach dem Maaße der Einförmigkeit derſelben. Auf dies Verhältniß gründet Hutcheſon das Wohlgefallen an der Aehnlichkeit einer Nachahmung mit dem Original. Die Entſtehung dieſes Sinnes für das Schöne, welcher dem Menſchen nothwendig ſei, weiß er nicht nachzuweiſen; er ſchreibt ihn unmittelbar der Güte Gottes zu.

Andere haben das Verhältniß des Einförmigen und Verſchiedenen mehr ins Einzelne verfolgt. Auf dieſer Betrachtung beruht Hogarth's Unterſuchung über das Schöne. Er findet den Grund des Schönen in einem leichten Spiele des Gemüths, das durch unmerkliche Hinderniſſe in Thätigkeit geſetzt wird; alſo in eine Afficirung des Einfachen in uns durch das Mannigfaltige. Daher gilt ihm die Wellenlinie als die Grundform des Schönen, da in ihr eine einförmige Richtung mit Mannichfaltigkeit der Bewegung ſich vereinigt.

Bedeutender iſt *Edmund Burke's* Theorie, der zwar auch Senſualiſt, aber der vorzüglichſte und geiſtreichſte unter dieſer Klaſſe der Philoſophen iſt. Das ganze menſchliche Gemüth beſteht nach ihm aus zwei Grundtrieben: dem Triebe der *Selbſterhaltung* und der *Geſelligkeit*. Die Selbſterhaltung iſt Princip der Beſonderheit, der Individualität; die Geſelligkeit Princip des Gemeinſamen im Menſchen, der allgemeinen Vernunft. Weder das eine, noch das andere iſt allein der Grund des Guten oder des Böſen. Beide Triebe müſſen in einander übergehen, um etwas Vollkommenes zu bilden; denn in der Getrenntheit arten ſie beide in Begierde aus. Werden ſie mit einander vermiſcht, ſo beruht auf dem Triebe der Selbſterhaltung die moraliſche Kraft, die Selbſtändigkeit; auf dem der Geſelligkeit die Liebe und das edlere Anſchließen. — Selbſt in dieſem Sinne aber müſſen beide nicht unmittelbar ins Leben eingehen, wenn ſie das Schöne bilden ſollen; ſondern ſie dürfen nur auf die Einbildungskraft wirken, nur durch dieſe aufgefaßt, nicht in der äußeren Erſcheinung wahrgenommen werden. Dann bildet ſich ein Gegenſatz zwiſchen dem *Schönen* und dem *Erhabenen*.

Auf dem Triebe der Selbſterhaltung beruht das *Erhabene*; auf dem der Geſelligkeit das Gefühl des Schönen. Jenes wird durch furchtbare, gefährlich ſcheinende Gegenſtände erweckt, die unſere Individualität bedrohen. Dieſes Schreckliche und Furchtbare muß aber nicht wirklich gefährlich ſein, nicht wirklich Furcht erwecken; ſondern nur in unſerer Einbildungskraft den Trieb des Widerſtandes erregen. Die Erhabenheit liegt alſo nicht allein in der Größe der Gegenſtände, noch in ihrer Macht, ſondern in Erſcheinun-

gen, die ſo beſchaffen ſind, daß ſie in der Einbildungskraft die Erinnerung an beides erregen. Es kann daher ein *Negativ-Erhabenes* geben, z. B. eine große Leere u. dergl., worin wir unſere Perſönlichkeit zu verlieren fürchten, und wodurch eben darum der Trieb der Selbſterhaltung in der Einbildungskraft aufgeregt wird. Burke ſucht dabei vor dem Vorurtheile zu bewahren, als beſtehe das Vergnügen am Erhabenen, z. B. am Tragiſchen, darin, daß wir uns bei großen Gefahren in Sicherheit fühlen. (S. Lucret. de nat. rer. II. im Anfange). Das Vergnügen an tragiſchen Begebenheiten entſteht nach ihm vielmehr aus der Sympathie, indem wir nämlich in unſerer Einbildungskraft daſſelbe Leiden, welches wir anſchauen, empfinden, nur nicht als wirkliches. Auch wird ein gemeiner, gewöhnlicher Schmerz die geforderte Empfindung nicht erregen, ſondern nur eine Gewalt, gegen die unſer Widerſtand verſchwindet, wie die des Schickſals. Wären wir aber nicht ſelbſt in Sicherheit, ſetzt Burke hinzu, ſo würde freilich jenes Vergnügen nicht aufkommen können.

Das *Schöne* beruht auf dem Triebe der Geſelligkeit. Es iſt das, was zum Anſchließen einladet, zum Verbinden mit dem ſchönen Gegenſtande reizt, alſo den Trieb der Geſelligkeit anregt. Es iſt das Milde, Sanfte, aber zugleich leiſe Widerſtrebende, damit der Trieb erſt aufgeregt werde. Mithin darf keine Verknüpfung ſchon vorausgeſetzt ſein, kein Anſchließen ohne alles Beſtreben Statt finden, ſondern geringe Hinderniſſe, die ſich immer wieder ausgleichen laſſen. — Zuletzt ſagt Burke, um die eigentlichen Gründe auszudrücken, ganz phyſiologiſch: Das Schöne bringe in uns ein Gefühl einer angenehmen Abſpannung der Nerven hervor;

das Erhabene dagegen ſpanne die Nerven an, jedoch ohne daß dieſe Anſpannung ſchmerzhaft ſei. Sie müſſe vielmehr angenehm ſein, wie jene Abſpannung, die nicht Folge eines wirklichen Genuſſes, ſondern nur eines Genuſſes der Einbildungskraft ſein dürfe.

So ſehen wir ein Bild ſinnlichen Genuſſes in der Einbildungskraft vor uns; obgleich Burke durch den common sense dem auszuweichen ſucht. Die Annahme eines ſolchen allgemein gegründeten Triebes und eigenthümlichen Sinnes für das Schöne läßt ſich aber mit den hier gegebenen bloß äußerlichen Wirkungen nicht vereinigen. Beides widerſpricht ſich in ſich ſelbſt, und dies Syſtem löſt in ſeinen Reſultaten ſein eigenes Princip wieder auf. Im intellectualiſtiſchen und ſenſualiſtiſchen Syſteme finden ſich dieſelben Widerſprüche; nur daß in jenem alles vom Begriffe, in dieſem alles von der Sinnlichkeit ausgeht.

Es folgen nun höhere Beſtrebungen bei den Deutſchen, zunächſt mehr praktiſche von Seiten ausgezeichneter Geiſter, die unbewußt den Sinn des Schönen erkannten. Von Winkelmann iſt alle höhere Anſicht und aller beſſere Sinn in der Kunſtbetrachtung ausgegangen. Zwar hat er nie ein theoretiſches Syſtem aufgeſtellt, ſondern äußert nur ſeine Ideen bei der Betrachtung plaſtiſcher Kunſtwerke, wobei er weder vom Begriffe noch von der Sinnlichkeit ausgeht. Er ſagt: die Idee der Schönheit ſei in Gott, und von dieſem gehe ſie als Erſcheinung in die einzelnen Dinge über. Dieſer Gedanke beweiſt Winkelmann's hohen Sinn, wozu alle ſeine Werke die Belege liefern. Selbſt in der kleinen Schrift über die Fähigkeit das Schöne zu empfinden, zeigt ſich ein tiefes Streben, ungeachtet man-

ches Fehlerhaften im Einzelnen. — Bei ſeiner Ausübung der Kritik geht er überall auf eine unmittelbare Anſchauung des Schönen aus, wogegen die Ausführung des Beſonderen oft zu kurz kommt. Er faßt die Idee des Schönen, als im höchſten Bewußtſein enthalten, beſonders da rein auf, wo, vornehmlich bei den alten Griechen, ein ſtrenger Styl vorkommt. Bei den mehr Gebildeten ſieht er mehr auf Vollendung der äußeren Verhältniſſe und Formen, als auf die höchſte Idee. — Den lebendigen Quell des echten Gefühls für das Schöne hat er unſtreitig den Neueren eröffnet, und iſt als der Vater der beſſeren Erkenntniß anzuſehen. Indeſſen fand er in ſeiner Zeit noch wenig Theilnahme und Anerkennung. Selbſt Raphael Mengs geht noch mehr auf abſtracte Begriffe aus, als auf Winkelmann's lebendige Begeiſterung.

Leſſing, der zweite Wiederherſteller richtigerer Anſichten, ging nicht wie Winkelmann von einer inneren Anſchauung aus, ſondern von ihrer Entfaltung in den beſonderen Verhältniſſen der Wirklichkeit. Er beſchäftigte ſich beſonders mit der Poetik. Zwar hat er im Laokoon auch über Malerei und Bildhauerkunſt geſchrieben, gerieth aber hier in Mißverſtändniſſe, die ihn zu keiner Verſtändigung mit Winkelmann kommen ließen. Nicht mit Unrecht zwar will er die Charakteriſtik, die Individualität, die Darſtellung der Wirklichkeit gegen Winkelmann geltend machen; allein er bedachte nicht, daß er dabei von einem ganz anderen Standpunkt ausging. Was Winkelmann beſonders von der Skulptur behauptet, beſtreitet Leſſing meiſtens vom Standpunkte der Malerei und Poeſie aus. — Leſſing ſchloß ſich auf ähnliche Weiſe, wie Ariſtoteles, ganz an das Ge-

gebene, Wirkliche an, und ſuchte dieſes durch Kritik einer Idee von der Schönheit anzupaſſen. Die höchſten Ausdrücke, zu denen er gelangt, ſind daher faſt immer formale. Sein Beſtreben war beſonders polemiſch, negativ, und ſeine ſchönſten Ideen ſtellt er nur bei polemiſchen Anläſſen dar. Er wollte die Poeſie von den franzöſiſchen conventionellen Regeln der Poetik, beſonders der Dramaturgie befreien, ging aber noch weiter, indem er nicht bloß dieſe Geſetze, ſondern alles bloß conventionell Geſetzgebende für willkürlich erklärte; daher er auch das Auguſtiſche Zeitalter mit großem Recht angreift. Er ſucht immer die allgemeine Form des Schönen, ohne ein eigentliches Princip deſſelben angeben zu können; oft verſpricht er, das Weſen der Sache aufzudecken, täuſcht aber immer die Erwartung. — In der lebendigen Betrachtung des gegebenen Beſonderen liegt ſeine Vortrefflichkeit und ſeine Aehnlichkeit mit Ariſtoteles; auch, da er immer auf das Formale hinausgeht, mit Kant, als deſſen Vorläufer er angeſehen werden kann.

Herder miſchte ſich in Winkelmann's und Leſſing's Streit, und erlangte eine gewiſſe Autorität in der Kunſt; jedoch mit Unrecht. Er nahm ſich Winkelmann's an, aber nicht aus klarer Einſicht, nicht begeiſtert wie dieſer, ſondern durch dunklen Inſtinkt getrieben, der ihn überall begleitet hat. Daher iſt bei ihm alles formlos, alles mehr einzelne Ahnung, einzelner Anflug der Begeiſterung, nicht Klarheit und Harmonie. Er hat die Ideen mehr verwirrt, als aufgeklärt und durch ſeine poetiſchen Verſuche dieſe Verwirrung noch vermehrt.

Nach dieſen nicht eigentlich philoſophiſchen Vorbereitungen treffen wir auf ein ſpeculatives Syſtem, nämlich das

Kantiſche, das noch heut zu Tage, nicht zum Vortheil der Sache, höchſt allgemein verbreitet iſt. Kant nahm die Lehre vom Schönen in die Kritik der Urtheilskraft auf, ohne das Schöne als eigenthümlichen Gegenſtand der Unterſuchung auszuſondern. Er behauptet, es könne keine Wiſſenſchaft vom Schönen geben, da daſſelbe nichts Objectives, ſondern etwas ganz Subjectives ſei. Die Schönheit liegt alſo nach ihm nicht in den Gegenſtänden, ſondern in dem Verhältniſſe der menſchlichen Gemüthskräfte; daher er nie erklären konnte, warum gleichwohl die Gegenſtände ſelbſt ſchön genannt werden und das Subjective dem Objectiven nothwendig folgen muß.

Kant ſah ein, daß eine Verbindung Statt finden muß zwiſchen dem, was dem Begriff angehört, und dem, was in der einzelnen Erſcheinung liegt, und daß dieſes Verhältniß nicht das iſt, welches der Verſtand durch Abſtraction hervorbringt. Es müſſe alſo, meint er, zwiſchen dem Begriff und dem Dinge eine urſprüngliche Einheit und Harmonie vorausgeſetzt werden, die der Verſtand nicht erſt zu bewirken brauche, ſondern die in den Dingen ſelbſt ſich finde. Darum ſetzte er die Urtheilskraft als beſondere Geiſtesfähigkeit neben den Verſtand, indem ihm das Urtheil dadurch begründet zu ſein ſchien, daß das Allgemeine und Beſondere auf gewiſſe Weiſe ſchon an ſich urſprünglich verbunden ſeien. Darauf beruht die Kantiſche Urtheilskraft. Nun entſteht aber die Schwierigkeit, die Seite der Erkenntniß aufzufinden, wo dieſe Vereinigung ſtatt finden ſoll. Kant nahm eine zwiefache Weiſe derſelben an: 1) wo der Begriff die Hauptſache iſt und die Erſcheinung in ihm liegt; 2) wo umgekehrt die Erſcheinung die Hauptſache iſt und

der Begriff in ihr liegt. Demnach giebt es 1) eine teleologiſche Urtheilskraft, wo das Mannichfaltige als vom Begriffe abhängig angeſehen wird; 2) eine äſthetiſche, worin das Mannichfaltige angeſehen wird als den Begriff enthaltend, dieſer in jenem aufgegangen und davon abhängig erſcheint. Wir ſetzen in der Erſcheinung einen Begriff voraus, den wir aber nicht durch Abſtraction darſtellen können, in der Entſtehung des Mannichfaltigen eine Zweckmäßigkeit, wovon ſich der Begriff nicht angeben läßt; denn ſonſt wäre das Verfahren Abſtraction. Die Wahrnehmung des Schönen beruht alſo auf der Vorausſetzung einer Zweckmäßigkeit in der Entſtehung deſſelben, wovon wir aber den Begriff nicht angeben können. — Das Urtheil über eine ſolche Zweckmäßigkeit iſt das Geſchmacks=Urtheil.

Dieſe Zweckmäßigkeit kann nur die allgemeine Form einer Zweckmäßigkeit überhaupt ſein, und wegen dieſer rein formalen Beſchaffenheit wird dieſelbe nachher mit der Kantiſchen Vernunft=Idee verbunden. Wird die Zweckmäßigkeit im Mannichfaltigen entdeckt als allgemeine Form des Zweckmäßigen, ſo iſt die Erſcheinung, in welcher dieſe Entdeckung geſchieht, ſchön. Das Schöne liegt alſo nicht in den Gegenſtänden, ſondern nur im Erkenntnißvermögen, und iſt daher etwas bloß Subjectives. Der Grund der Schönheit liegt nicht im Stoffe, ſondern in dem Urtheil darüber, dem Geſchmacks=Urtheil, welches Kant nach den vier Claſſen der Kategorien näher betrachtet.

Der Qualität nach iſt es äſthetiſch, d. i. ohne Intereſſe, auf keinen individuellen Zweck bezüglich. Wir ſehen das Urtheil bloß als eine Modification unſerer Erkenntniß an; es liegt nur darin, daß die Kräfte der Er=

kenntniß unter ſich in die erforderliche Uebereinſtimmung treten. Dieſe Beſtimmung des mangelnden Intereſſe hat allerdings ihren guten Grund. — Der Quantität nach iſt das Geſchmacks-Urtheil allgemein und fordert eine allgemeine Gültigkeit, welche Jeder anerkennen muß. Dadurch wollte Kant der Behauptung ausweichen, daß der Geſchmack verſchieden ſein könne. Der Grund dieſer Allgemeinheit liegt darin, daß das Geſchmacks-Urtheil auf einer urſprünglichen Beſchaffenheit des Erkenntnißvermögens ſelbſt beruhe, woran allerdings wieder etwas Wahres iſt. Man muß jedoch zwiſchen der allgemeinen Idee des Schönen ſelbſt und den beſonderen Formen unterſcheiden, in denen es ſich zeigt. — Der Relation nach iſt das Geſchmacksurtheil nur beſtimmt durch die allgemeine Form der Zweckmäßigkeit, nicht durch einen beſonderen Begriff. Das Schöne wird hier beſtimmt unterſchieden von dem Nützlichen und Vollkommenen, welche ſich auf einen durch Abſtraction abzuſondernden Begriff beziehen, jenes auf einen praktiſchen, dieſes auf einen theoretiſchen, während in dem Schönen kein ſolcher beſonderer Begriff zu finden iſt. Hier macht Kant einen Unterſchied zwiſchen freier und anhängender Schönheit; in jener iſt kein ſubſtantieller Begriff, in dieſer findet ſich ein ſolcher. Bei dieſer Entwickelung verwirren ſich die Gedanken ſehr, und Kant giebt ſonderbare Beiſpiele, indem er z. B. die freie Schönheit Naturſcenen und lebloſen Gegenſtänden, wie Blumen u. dergl. zuſchreibt, die anhängende dem menſchlichen Körper. — Jene aber betrachtet er als die höhere, da vielmehr ganz im Gegentheil der menſchliche Körper eigentlich der wahre Sitz der Schönheit iſt. Jene Behauptung enthält alſo eine ſehr ſtarke Para-

doxie, deren Quelle in Kant's formalem Principe liegt. — Nach der Modalität iſt das Geſchmacks-Urtheil ein nothwendiges, das ſich aufdrängt und nicht willkürlich abgeändert werden kann. Dies iſt mit der Allgemeinheit faſt daſſelbe; beide Beſtimmungen beruhen auf einem gewiſſen gemeinen Sinne für das Schöne, den wir auch annehmen.

Das ganze Reſultat iſt nun: der Geſchmack ſei das Beurtheilungsvermögen eines Gegenſtandes in Beziehung auf die freie Geſetzmäßigkeit der Einbildungskraft.

Kant ſah ein, daß die Vereinigung im Geſchmacksurtheil ſich auf etwas Höheres, Urſprüngliches beziehen müſſe. Er wandte daher ſeine Betrachtung nach einer andern Seite, indem er den Grund des Schönen auch in den Gegenſtänden ſelbſt aufſuchte. So kam er zu der Annahme, daß jedem ſchönen Gegenſtande eine Idee oder ein Ideal zu Grunde liegen müſſe. Hier kehrt ſich nun das Verhältniß um und es entſteht ein offenbarer Widerſpruch, indem dem Ideale nothwendig immer die fixe, anhängende Schönheit zukommt. Kant nennt den Begriff Ideal, weil er nicht als Abſtractum, ſondern als Bild der Einbildungskraft gedacht werden ſolle, das ſich im Stoffe wieder abdrückt. In dem Ideale nun liege zweierlei! Es müſſe 1) einen formalen Charakter haben und in ihm bloß die Form der Zweckmäßigkeit zu erkennen ſein; 2) müſſe dieſer Begriff als Bild für die Einbildungskraft nothwendig wieder einen beſtimmten Stoff, alſo einen materiellen Charakter haben. Daher unterſcheidet Kant zwei Beſtandtheile des Ideals: 1) die Normal-Idee; 2) die Vernunft-Idee. Jene iſt der ſubſtantielle Begriff, der das Muſter für den beſonderen Stoff giebt; die Vernunft-Idee hingegen der-

jenige Begriff, der die bloße Form der Beziehung oder der Zweckmäßigkeit enthält. — Der Meinung, die Normal-Idee könne nur ein abſtracter Begriff ſein, ſucht Kant auszubeichen, indem er ſagt, die normale Idee entſtehe durch bloßes Zuſammentreffen der Bilder, nicht durch Abſtraction. Sie ſoll alſo Werk der Einbildungskraft, nicht des Verſtandes ſein.

Dieſe Trennung iſt aber ganz ungenügend; denn auch eine Abſtraction iſt ohne eine ſolche Thätigkeit der Einbildungskraft nicht denkbar, da ſie nicht die bloße Definition, ſondern immer zugleich ein allgemeines Bild des Gegenſtandes iſt. Man kann mithin Beides nicht ſo ſcharf von einander ſondern. — Die Vernunft-Idee iſt zugleich die Idee des Sittlichen. Sie beſteht in der bloßen Form, der Beziehung auf die Mannichfaltigkeit überhaupt. Dies iſt aber etwas ganz Leeres, wie für die Sittlichkeit, ſo für die Schönheit Unfruchtbares. Um dieſer Vernunft-Idee willen bezieht nun Kant das Schöne in ſeinem letzten Zweck auf die Sittlichkeit, da die Vernunft-Idee dieſelbe iſt, die auch an der Spitze ſeiner Moral ſteht.

Zwei ganz entgegengeſetzte Elemente liegen hier in unauflöslichem Streit. Das Schöne ſoll in der Anlage des Erkenntnißvermögens ſeinen Grund haben, welche den Menſchen zur Beziehung des Mannichfaltigen auf die allgemeine Form fähig macht, und es ſoll zugleich Darſtellung des Sittlichen ſein. Beides widerſpricht ſich durchaus. Jene Form kann mit der Vernunft-Idee nie daſſelbe werden, da ſie ſich an den gegebenen Stoff anſchließen muß, dagegen die Vernunft-Idee allen Stoff ausſchließt und durch denſelben nicht afficirt wird. Dieſen Widerſpruch konnte Kant

nur beſtehen laſſen, weil er fühlte, daß es einen Standpunkt giebt, wo die Erſcheinung des Schönen im Mannichfaltigen und die Sittlichkeit in Eins zuſammen fallen.

Es iſt hier ein ähnliches Verhältniß, wie bei Baumgarten. So lange der Begriff der Zweckmäßigkeit durch beſtimmte Stoffe dargeſtellt wird, kann er nie abſolute Zweckmäßigkeit ausdrücken. Soll er hinwiederum reine formale Vernunft-Idee werden, ſo kann er nicht abhängig ſein von einem beſtimmten Stoffe. — Der höhere Standpunkt, auf welchem ſich Beides vereint und welchen Kant ahnete, hatte Einfluß auf ſeine Lehre.

Auch den Begriff des Erhabenen betrachtete Kant. Er ſah ein, daß die reine Vernunft-Idee nicht der Grund des Schönen ſein könne, und ſetzte ſie daher als den Grund des Erhabenen. Das Erhabene hat das mit dem Schönen gemein, daß es ganz durch ſich ſelbſt und nicht nach Begriffen wirkt; es unterſcheidet ſich aber dadurch, daß nicht eine dunkle Zweckmäßigkeit darin liegt, wie im Schönen, ſondern eine Zweckwidrigkeit darin erkannt wird. Erhaben iſt ein Gegenſtand, der über unſere Combination ſo hinaus liegt, daß keine Beziehung auf Zweckmäßigkeit möglich iſt. Dennoch iſt das Erhabene auf Ideen zu beziehen; es iſt nicht zweckwidrig, weil es vernunftwidrig wäre, ſondern weil es über unſer Beurtheilungsvermögen hinausgeht. Es bezieht ſich alſo unmittelbar auf den rein formalen Vernunftbegriff, den unſer Beurtheilungsvermögen nicht zu faſſen vermag.

Was ſollen wir uns aber unter einem ſolchen Erhabenen denken, zu deſſen Auffaſſung wir uns in die Vernunft-Idee flüchten müſſen? — Nur die Verfaſſung unſeres Ge-

müths, unſeres Erkenntnißvermögens jenem Stoffe gegenüber kann dann das Erhabene ſein; und dies iſt wirklich Kant's Anſicht. Die Gegenſtände ſind nur tauglich, das Erhabene zu erwecken, und das angenehme Gefühl, welches dabei in uns rege wird, entſteht dadurch, daß wir unſere Vernunft fühlen, beſteht alſo in dem Bewußtſein der Kraft unſerer Vernunft. — Das Gefühl aber, welches durch das Erhabene geweckt wird, iſt in der That gerade das entgegengeſetzte. Wir kommen uns vielmehr unbedeutend dagegen vor, fühlen uns gedemüthigt und ordnen uns dem erhabenen Gegenſtande unter. Hier widerſpricht alſo abermals die Erfahrung.

Eine Menge von Mißverſtändniſſen ſind aus dieſer Anſicht entſtanden. Verſteht man unter der Unendlichkeit, die vorzüglich geeignet iſt, das Gefühl des Erhabenen zu erregen, die Beſchaffenheit gewiſſer Gegenſtände, daß ſie nie in einander aufgehen können, in unauflöslichem Gegenſatze ſtehen: ſo kann es hierauf bei der Idee nicht ankommen. Dieſe ſchlechte Unendlichkeit entſteht aus den nothwendigen Verwickelungen des gemeinen Verſtandes. Nur eine ſolche aber kann in den Gegenſtänden ſein, die auf unſer Gemüth jenen Eindruck machen.

Kant unterſcheidet ferner eine mathematiſche und eine dynamiſche Erhabenheit; jene bezieht ſich auf unſere Erkenntniß, dieſe auf unſer Begehrungs-Vermögen. Beide wecken durch den Gegenſatz und Widerſpruch gegen die Schranken des Verſtandes unſere Vernunft, als das ganz formale Vermögen, welches durch den Widerſpruch deſto mehr ſeine Kräfte fühlt.

Dieſe Lehre läßt ſich leicht widerlegen. Daß die Er-

habenheit allein im ſubjectiven Gefühle beſtehen ſolle, iſt widerſinnig. Wir geben uns vielmehr dem Gegenſtande hin, und fühlen Achtung für ihn, indem wir keinesweges zum Hochmuth auf das ganz Leere in uns angetrieben werden, ſondern Demuth und Beſcheidenheit lernen. — Auch durch ihren inneren Bau widerlegt ſich die Kantiſche Lehre. Das Erhabene wäre nach ihr das gerade Gegentheil des Schönen, etwas rein Moraliſches, eine Aeußerung unſerer Kraft, vermöge deren wir allen äußeren Gegenſtänden uns widerſetzen. Das Schöne hingegen ſoll doch immer auch in den Stoffen ſelbſt liegen. — Es zeigt ſich ferner ein Schwanken zwiſchen Empirismus und Rationalismus; jener findet Statt, in ſo fern ſich die Urtheilskraft auf die Gegenſtände allein wendet; dieſer, in ſofern ſie ſich auf das Ideal wendet und von dieſem zur Vernunft-Idee aufſteigt. Zwiſchen beiden Standpunkten iſt hier keine Vermittelung zu finden, daher die verſchiedenen Beſtandtheile des Begriffs des Schönen ſich nicht im Gegenſtande concentriren und dieſer keiner objectiven Schönheit theilhaft wird. Giebt es aber kein Objectiv-Schönes, ſo giebt es keine Wiſſenſchaft, ſondern nur eine Kritik des Schönen und der Kunſt.

Kant tritt demnach auf die Seite derer, welche die Kunſt als etwas Gegebenes, nicht Abzuleitendes anſehen. So darf aber der Philoſophie kein Gegenſtand erſcheinen, wenn ſie ihren wahren Standpunkt behaupten will. — Auch das Genie behandelt Kant als bloßes Factum, bloße Naturanlage, die den Stoff verleihe; die Kunſt gebe erſt die Regeln an die Hand, die mithin nach dieſer Darſtellung etwas ganz Formales werden. — Der ganze Gegenſtand iſt hier in die Sphäre der Beziehungen und Gegenſätze des

Verſtandes hinabgezogen, welche Lehre unendlichen Schaden geſtiftet hat und immer noch ſehr herrſchend iſt.

Als philoſophiſcher Bearbeiter muß ferner Fichte genannt werden, obwohl er nie zu einer lebendigen Vorſtellung von dem Weſen der Kunſt gelangt iſt. Die Kunſt iſt ihm der Sittlichkeit untergeordnet und dieſe etwas bloß Subjectives von einem ganz empiriſchen Standpunkte aus angeſehen. Fichte's ganzer Idealismus iſt eine Pſychologie im höheren Sinn, worin nur das Verhältniß des gemeinen Bewußtſeins dargeſtellt iſt. Für ihn iſt die ganze Natur nichts anders, als Beſchränkung unſerer freien Thätigkeit; hierauf beruht auch die Sittlichkeit, die bei ihm, wie bei Kant, bloß formal iſt. Die Natur iſt ihm nur da, um unterworfen zu werden; die Sittlichkeit der Krieg, den wir mit ihrer Einwirkung beſtändig führen. Die Nothwendigkeit dieſer Begrenzung findet Fichte darin, das ſie ein Bedürfniß für unſer Bewußtſein iſt, ſelbſt für das Bewußtſein unſerer Perſönlichkeit, die ſich in der Welt der Objecte reflectiren muß. Woher aber dieſe Gränze kommt, hat er nicht gezeigt, und vermöge des bloß empiriſchen Standpunktes nicht zeigen können. Er weiſt nur nach, wie unſere Vorſtellungen von der Welt dadurch entſtehen, daß das erkennende Vermögen durch dieſe Grenze in ſich zurückgedrängt wird. Der gemeine Standpunkt ſieht nach ihm die objective Welt als gegeben an, der ſpeculative als Wirkung unſeres eigenen Bewußtſeins, als gleichſam geſchaffen durch das Ich.

Dieſen Standpunkt nun nimmt der Künſtler an, ſteht aber dabei zugleich auf dem Standpunkte des gemeinen Bewußtſeins, oder behandelt doch jenen nach dieſem. Wie

dies möglich iſt, hat Fichte nicht zeigen können. Der gewöhnliche Zuſtand des Bewußtſeins iſt nach ſeiner Anſicht die bloße Begrenzung; denkt man ſich die äußere Welt als hervorgegangen aus dem eigenen Bewußtſein, ſo befindet man ſich auf dem philoſophiſchen Standpunkte. Wie nun aber jemand dieſe Einſicht haben und gleichwohl dieſen Standpunkt in den der gemeinen Wahrnehmung verwandeln kann, iſt nicht abzuſehen. In dieſem Syſteme war jedoch dieſe Vorſtellungsart unvermeidlich.

Dazu kommt nun ferner, daß das Schöne oder die Kunſt Vorbereitung des Sittlichen ſein ſoll, vermöge der Wahrnehmung der ſchaffenden Kraft des Bewußtſeins in den Objecten, welche Kraft als die Hauptſache, als das Herrſchende im Menſchen betrachtet werden ſoll. Wie dies aber ohne Einſicht möglich iſt, iſt nicht zu begreifen; und wer dieſe Einſicht hat, ſteht auf dem Standpunkte der Philoſophie, nicht der Kunſt. — Das Gefühl des Schönen, ſagt Fichte, gehöre zum Theil der Sittlichkeit, zum Theil dem Herzen an, wo man wieder nicht begreift, was das Herz bedeuten ſoll. Wollte Fichte ganz conſequent verfahren, ſo mußte er eigentlich die Kunſt als etwas ganz Fremdartiges betrachten und aus ſeinem Syſteme hinauswerfen.

Schelling's Syſtem des tranſcendentalen Idealismus beruht auf ähnlichen Verhältniſſen des Bewußtſeins, wie das Fichteſche, nur daß bei Schelling Subjectives und Objectives mehr gleich gewürdigt und zu gleichen Rechten angenommen ſind. Es findet ein Wechſelſpiel zwiſchen der ſubjectiven oder bewußten und der objectiven oder unbewußten Thätigkeit ſtatt. Beide ſind in Schellings intelle-

ctualer *Anſchauung* urſprünglich eines und daſſelbe, die beide Thätigkeiten nur unentwickelt, formal enthält, was man Schelling zum Vorwurf machen kann. Dieſe beiden zu gleichen Rechten anerkannten Thätigkeiten ſind gegenſeitig durch einander beſtimmt und enthalten einander. In ſofern im Unbewußten das Bewußte anerkannt iſt, haben wir die Natur; im umgekehrten Falle das reine Selbſtbewußtſein oder das praktiſche Vermögen. In jenem Verhältniſſe wird alles Bewußtſein durch den Stoff beſtimmt, in dieſem aller äußere Stoff durch das Bewußtſein.

Im höchſten Standpunkte iſt beides Eins; dieſer aber iſt ein bloß formaler, da ſich die Vereinigung nicht nachweiſen läßt. Gleichwohl ſoll ſich dieſer höchſte Standpunkt wieder in der einzelnen Aeußerung des Ich, in der Erſcheinung zeigen und daraus die *Kunſt-Anſchauung* entſtehen. Dieſe ſoll eins und daſſelbe ſein mit der urſprünglichen intellectuellen Anſchauung, die bloß im Bewußtſein liegt, und nun doch zugleich in einem einzelnen Akt deſſelben ſich vorfinden ſoll. Wie es möglich iſt, daß etwas rein im Bewußtſein liegendes Formales ſich als beſonderes Factum offenbare, iſt nicht einzuſehen; es findet ſich mithin hier eine unauflösliche Schwierigkeit.

Doch liegt dieſer Anſicht das Wahre im Innerſten zu Grunde. Es iſt hier wenigſtens der bloß empiriſche Gegenſatz ſchon im Urſprung als vermittelt angeſehen; der Widerſtreit, der bei allen andern Syſtemen zwiſchen beiden ſtatt fand, iſt hier aufgehoben. Nur kann die Aufhebung deſſelben als beſonderes Factum, als einzelne Erſcheinung nicht entwickelt werden, weil jene intellectuelle Anſchauung etwas bloß Formales bleibt, und keine denkbare Annäherung des

bloß Empiriſchen an die urſprüngliche Anſchauung vorhanden iſt. Es liegt dies nur in dem Mangel dialektiſcher Ausbildung. Wäre dieſe hinzugekommen, ſo würde ſich bald gezeigt haben, wie ſich die intellectuelle Anſchauung in dem Einzelnen darſtellen könne und daß nicht die Kunſt allein das Erzeugniß derſelben iſt.

Auch hier kommt der Gegenſatz des Schönen und Erhabenen zur Sprache; aber auch hier fällt jede Verknüpfung gleich in die gemeine Vorſtellung zurück. Das Schöne iſt nach Schelling's Erklärung die Aeußerung des Kunſtprincips, worin das Unendliche als enthalten im Endlichen dargeſtellt, wo im Objecte ſelbſt der Gegenſatz zwiſchen dem Bewußten und Unbewußten aufgehoben iſt. Danach erſcheint das Schöne als ſehr einſeitig. Im Erhabenen hingegen iſt jener Gegenſatz nicht im Endlichen aufgehoben; ſondern er geht ins Unendliche. — So kann er ſich nun aber nirgend aufheben, und es iſt dies eine bloße Ausflucht, die einen Widerſpruch in ſich ſelbſt enthält.

Nach dem bisher Bemerkten können wir Kant einen wirklichen Fortſchritt in der philoſophiſchen Wiſſenſchaft vom Schönen nicht zuſchreiben, da er in der Anwendung nichts behandelt hat, als die formalen Beziehungen zwiſchen Allgemeinem und Beſonderem. Noch weniger können wir Fichte einen ſolchen Fortſchritt zugeſtehen, der geradezu ausgeſprochen hat, daß die Kunſt eine bloße Vorſchule für die Sittlichkeit ſei, die unſer Gefühl an einen ſittlichen Standpunkt gewöhnen ſolle, was an ſich unmöglich iſt. Nur bei Schelling, der von urſprünglicher Einheit des Subjectiven und Objectiven ausgeht, kommt das ſpeculative Princip zum Vorſchein; jedoch ohne gehörige Ausbildung, wovon der

Grund beſonders in der Art liegt, wie er mit ſeiner intellectuellen Anſchauung umging.

Es ſind nun noch einige Männer zu nennen, die ohne eigentlich Philoſophen zu ſein, doch die Kunſt theoretiſch betrachtet und die Urtheile darüber in neuerer Zeit beſtimmt haben.

Schiller wurde durch Kant auf die Reflexion über die Kunſt geführt, was man ſeiner ganzen Art zu raiſonniren anſieht. Das Beſtreben über die Kunſt zu reflectiren, welches er ſchon früh zeigte, hat keinen günſtigen Einfluß auf ſeine poetiſchen Werke geübt, was beſonders in ſeinen ſpäteren Tragödien ſichtbar wird, in denen er ſeine Theorie auszudrücken ſuchte. Seine Anſichten hat er vorzüglich in den Aufſätzen über das Naive und Sentimentale, über Anmuth und Würde und über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen niedergelegt. Hinſichtlich des Naiven und Sentimentalen ging er von der Wahrnehmung des Unterſchiedes zwiſchen dem Antiken und Modernen aus. Das Unbewußtſein, die Unſchuld, das Verſinken des Subjectiven in das Object nannte er das Naive. Das Bewußtſein von Beziehungen auf allgemeine Ideen, wo das Object nicht die ganze Kunſt in ſich erſchöpft, ſondern dieſe darüber hinausgeht, nannte er das Sentimentale. Schiller faßte jedoch, wie ſchon die Namen zeigen, beide Begriffe nur auf einem untergeordneten Standpunkte. Er reflectirte nur auf einen Moment der Erfahrung, worüber er freilich manche treffenden, doch für die Wiſſenſchaft nicht gewinnreichen Bemerkungen macht. Jedenfalls muß man ihm die Gerechtigkeit widerfahren laſſen, daß er angefangen hat, an hiſtoriſchen Gegenſtänden die Kunſt zu ſuchen.

Auf dieſem Wege ſchritten dann die beiden Schlegel fort, deren größtes Talent ausübende Kritik iſt. Ihre ganze Theorie beruht auf dem Gegenſatze des Objectiven und Subjectiven, des Antiken und Romantiſchen. Die romantiſche Poeſie geht über das wirkliche Leben hinaus und bezieht ſich auf Ideen, die ſich immer nur in Beziehungen äußern, dagegen die antike Kunſt ſich ganz in den Gegenſtand als ein in ſich Abgeſchloſſenes verliert und verſenkt. Woher dieſer Unterſchied entſtehe, was der innerſte Sinn desſelben ſei, haben die Schlegel nie ganz deutlich machen können, weil ſie von bloß hiſtoriſchen Wahrnehmungen ausgingen. Ihre Anſichten ſind geiſtreich und treffend; in dem rein Theoretiſchen aber zeigt ſich, wie wenig beſtimmte Vorſtellungen über die Principien dieſer Verhältniſſe ihren Beobachtungen zu Grunde liegen. A. W. Schlegel's Vorleſungen über die dramatiſche Kunſt ſind von Seiten der ausübenden Kritik vortrefflich, von Seiten der Speculation ungenügend, ja verwerflich. Den Gegenſatz auf ſein inneres Weſen zurück zu führen, iſt beiden Brüdern nicht gelungen. Ihn zu erkennen und als charakteriſtiſch anzuſehen, iſt leicht; die Meinung aber, daß dieſe Erſcheinungen als ſolche ſchon das Weſen der Sache erſchöpfen, iſt irrig. — Gleichwohl haben ſich durch lebendiger und tiefer aufgefaßte Anſichten von der Kunſt die Schlegel unſterbliches Verdienſt erworben und die Vorarbeiten Leſſing's, der von Vielen ganz mißverſtanden wurde, zum Ziele geführt, indem ſie ſein Princip von Neuem belebt und echtes Intereſſe dafür erregt haben.

Von Göthe iſt ſchwer etwas Allgemeines zu ſagen. Er hat ſich nur auf Kritik, nie eigentlich auf Theorie ein-

gelaſſen. So in den Propyläen, die ſich beſonders auf die bildende Kunſt beziehen, und neuerlich in den Heften über Kunſt und Alterthum. Im Allgemeinen hält er ſich vorzüglich an die äußere Geſtaltung, die Symmetrie und Harmonie in den Theilen, welcher Rückſicht er manches Innere und Weſentliche aufopfert. Indeſſen iſt er durchgängig von einer lebendigen Idee, von der wahren Anſchauung ausgegangen, die ſeit Winkelmann in allen bedeutenden Geiſtern gegenwärtig war.

Jean Paul hat eine Art Theorie des Schönen geſchrieben, eine Poetik, die er Vorſchule der Aeſthetik nannte. Vom Standpunkte des Verfaſſers aus iſt dieſes Buch keinesweges unbedeutend, indem es die Theorie eines Humoriſten von ſeinem eigenen Treiben in der Kunſt enthält. Gerade was Jean Paul über Humor und Witz ſagt, iſt ſehr lehrreich und zeugt von bewundernswürdigem Bewußtſein über ſeine eigene Thätigkeit. In den inneren Gründen iſt er oberflächlich; was aber das Techniſche, die Ausführung betrifft, iſt ſchön und geiſtreich; jedoch immer mit Vorausſetzung ſeines Standpunktes. Nur wenn er auf Abſtraktion ausgeht, muß man ihm nicht trauen; denn er verliert ſich dann in einen unendlichen Nebel.

Unter den eigentlichen Lehrbüchern iſt Krug's Aeſthetik ſehr trocken, geht von bloßen Reflexions-Begriffen aus, und bringt Kant um allen ſpeculativen Gehalt. Der Verfaſſer hat ein logiſches Zerſchneiden der Kunſt und ihrer Gattungen vorgenommen, daß kein lebendiges Glied an dem andern bleibt. — Schreiber's Aeſthetik iſt in Rückſicht des Theoretiſchen auch nicht ſehr philoſophiſch, hat aber manches Gute, indem ſie nicht bloß Poetik iſt, ſondern vor-

zugsweiſe die Malerei berückſichtigt. In ſeinen Principien herrſcht freilich große Verwirrung, indem er bald von Kantiſcher Anſicht ausgeht, bald bloß abſtrakt raiſonnirt. — Aſt geht in ſeiner Aeſthetik von Schelling'ſchen Principien aus, hat aber die ſpeculativen Motive Schellings nicht durchdacht, ſondern ſie zu etwas ganz Hohlem, Aufgeblaſenem verarbeitet. — Gruber's äſthetiſches Lexikon und Sulzer's Theorie der ſchönen Künſte ſind Hülfsmittel, aus denen ſich manche hiſtoriſche Notiz ſchöpfen läßt, aber keine philoſophiſchen Syſteme der Aeſthetik.

Erſter Theil.

Vom Schönen.

Erſter Abſchnitt.

Ableitung der Idee des Schönen.

Wir dürfen bei unſerer Darſtellung von der Strenge der Wahrheit nichts nachlaſſen, und uns nicht auf das Empiriſche beſchränken; wir müſſen vielmehr auf das innere Weſen ausgehen und dieſes nicht ſtillſchweigend vorausſetzen. Die Idee ſelbſt muß beſtimmt und deutlich ausgeſprochen, die innerſten Principien müſſen zum Bewußtſein, zur Einſicht gebracht werden. Auf der andern Seite aber müſſen wir auf gewiſſe Weiſe populär ſein, da wir uns an kein allgemeines Syſtem der Philoſophie anſchließen, kein ſolches Syſtem vorausſetzen dürfen. Es darf nichts vorausgeſetzt werden, als was jeder Nachdenkende beſitzen kann und muß. — Die beſte Philoſophie iſt die, welche am wenigſten den Charakter eines beſonderen Syſtems annimmt, um derentwillen man ſich am wenigſten auf eine einzelne Seite der menſchlichen Erkenntniß zu wenden braucht. Auch das allgemeine Syſtem der Philoſophie ſollte in dieſem Sinne populär ſein. Auf der andern Seite aber muß der Ausdruck

der Gedanken nothwendig das Gepräge einer beſtimmten Individualität an ſich tragen; daher wird auch die Anordnung derſelben immer etwas ganz Eigenthümliches haben, ſich zu der beſtimmten Form eines Syſtemes geſtalten müſſen.

Weil wir nichts vorausſetzen, können wir die Idee des Schönen nicht in ihr vollſtändiges Verhältniß zu allen übrigen Erkenntniſſen der Menſchen ſetzen, was nur in der Betrachtung des Ganzen auf völlig befriedigende Weiſe geſchehen kann. Manche Seitenfragen, die ſich aufdrängen könnten, müſſen wir aus dem Spiele laſſen. Zweifel der Art müſſen bei vielſeitigerer Beſchäftigung mit der Philoſophie ſich auflöſen.

Wir ſchließen uns unmittelbar an das Bedürfniß an, das ſich in den verſchiedenen Syſtemen kund giebt. Dieſes weiſet auf das hin, was die menſchliche Natur fordert, auf den eigentlichen Fragepunkt, und weckt in uns Vermuthungen über die Löſung der Räthſel. — In allen jenen Syſtemen nun finden wir immer das Beſtreben, an ſich widerſprechend ſcheinende Dinge mit einander zu vereinen, oder die unverkennbare Vereinigung derſelben zu erklären. Dieſe widerſprechenden Dinge ſind die individuelle Erſcheinung der Gegenſtände und etwas Allgemeines, Weſentliches, ein Begriff in der Erſcheinung.

Der Gegenſatz, auf welchem alles menſchliche Denken beruht, beſteht in dem Verhältniß des Allgemeinen und des Beſonderen oder des Einfachen und Mannichfaltigen in der menſchlichen Erkenntniß; denn Allgemeines und Beſonderes ſind ſchon Modificationen des Einfachen und Mannichfaltigen. Das Verhältniß des Allgemeinen und Beſonderen iſt ſo beſchaffen, daß dieſe entgegengeſetzten Ele-

mente ſich ins Unendliche widerſprechen. Der Verſtand hat ein unendliches Beſtreben, beide zu verbinden; gelangt aber nie dahin, da der Begriff immer über die Mannichfaltigkeit, und dieſe über jenen ins Unendliche hinausgeht. Nach dieſer Beſchaffenheit nun erſcheint dies Grundverhältniß für das Schöne durchaus unauflöslich. Das Schöne ſoll in einem Stoffe der Wahrnehmung beſtehen, worin auf gewiſſe Weiſe die Erſcheinung und das Weſen vereinigt ſind, und zwar ſo, daß in der bloßen Wahrnehmung des Mannichfaltigen zugleich der Begriff, das Weſen, das Einfache mit erkannt werde. Die Schönheit einer ſchönen Geſtalt kann nicht in dem ſinnlich Wahrgenommenen allein liegen; denn dieſe Seite bezieht ſich nur auf die Sinnlichkeit. Zur Schönheit aber ſetzen wir voraus, daß in dem ſinnlich Erſcheinenden ſich zugleich etwas Weſentliches offenbare. Sobald wir aber dieſes abſondern, gehen wir in eine bloß logiſche Betrachtungsweiſe über. Es muß keines Nachdenkens, keiner Reflexion bedürfen, das Schöne zu erkennen. Beides, Begriff und Erſcheinung, muß als in einander verſchmolzen unmittelbar einleuchten.

Diejenigen alſo, welche von dem Standpunkte des gemeinen Verſtandes aus in der Erſcheinung den abſtrakten Begriff erkennen wollen, fordern etwas Unmögliches; denn der Begriff iſt der beſonderen Vorſtellung irrational und ins Unendliche von ihr verſchieden. Jene Anſicht der Schönheit hat in der Natur des gemeinen Verſtandes ſelbſt keinen Grund. Baumgarten geht jedoch bloß von dieſem Standpunkte aus, indem er ſagt: ein Ding iſt vollkommen, wenn es ſeinem Begriffe entſpricht. Verſteht er auch hier den in-

dividuellen Begriff, ſo entſpricht doch auch dieſer nie dem wirklichen Dinge; denn es liegt in der Natur des Begriffes, daß er von der Erſcheinung ins Unendliche geſchieden iſt.

Andere meinten, es liege das Weſen des Schönen in dem allgemeinen Gegenſatze zwiſchen Mannichfaltigem und Einfachen, ohne Modification zur beſonderen Vorſtellung und zum allgemeinen Begriffe. So *Kant*, welcher annahm, daß ſich in der Erſcheinung des Schönen nicht der Begriff ſelbſt ausdrücke, ſondern nur eine *Begriffmäßigkeit*, ein Streben, zu einer Einheit zu gelangen. — Der allgemeinen Form einer ſolchen Einheit des Begriffs, die Kant als weſentliche Aeußerung der Vernunft anſieht, ſteht die unbeſtimmte Anſchauung der ſinnlichen Wahrnehmung entgegen, worin gar kein Begriff waltet. Die unendliche Mannichfaltigkeit der ſinnlichen Stoffe bildet uns die ſinnliche Anſchauung, der gegenüber ſich das Erkenntnißvermögen, die Vernunft, als rein und unangefüllt ablöſet. — Dadurch wird aber alle Beſtimmung durch Gegenſtände geleugnet, und ein ganz anderes Verhältniß begründet, als das von Kant aufgeſtellte. Seine *Form* der *Zweckmäßigkeit* iſt willkürlich angenommen, wie Baumgartens *ſinnliche Vollkommenheit*. Eben daher hat Kant ſeine Theorie in zwei Beſtandtheile zerfallen laſſen: das *Schöne* und das *Erhabene*, als die Negation der äußeren Eindrücke. Beides läßt ſich nach Kant nicht auf einen gemeinſchaftlichen Begriff zurückführen.

In der gemeinen *Verſtandes-Erkenntniß* iſt ſowohl der Begriff und die einzelne Vorſtellung, als auch das Mannichfaltige und das bloße leere Bewußtſein Kant's ins Unendliche einander entgegengeſetzt. — Dieſer Standpunkt

des gemeinen Verſtandes nun hat die Nachahmung der Natur auf der einen, und das Idealiſiren auf der andern Seite zum Princip der Schönheit machen wollen.

Der Ausdruck Natur iſt vieldeutig. Man verſteht darunter gewöhnlich die wahrnehmbaren Erſcheinungen der Dinge nach der Weiſe des gemeinen Erkennens. Man unterſcheidet nicht einmal, ob wir uns die Dinge ohne alle Einheit denken, oder als beſondere Vorſtellungen in Bezug auf unſern Verſtand. Zwiſchen dieſen beiden Seiten ſchwankt die Vorſtellung der Naturnachahmer und vermiſcht beides ganz Verſchiedene mit einander. — Die Nachahmung der Natur kann unmöglich Princip des Schönen ſein; denn ſie bezieht ſich auf eine für die Forderung des Schönen untaugliche Anſicht der Dinge.

Eben ſo wenig aber können wir das Ideal als ſolches gelten laſſen, ſofern wir das Wort nur in dem Sinne der leeren Abſtraktion faſſen und für die reinere Bedeutung deſſelben das Wort Idee gebrauchen. Das Ideal als Princip des Schönen iſt der Naturnachahmung entgegengeſetzt. Es ſoll das Allgemeine in dem ſein, was in ſeiner Beſonderheit ſchön genannt wird. Dies Allgemeine wird aber entweder zum abſtrakten Gattungsbegriff, oder zum leeren Vernunftbegriff als der bloßen Form der Einheit, wie bei Kant; und nur die Einbildungskraft heuchelt dieſen Begriffen ein Scheinleben an. In dieſem Sinne iſt das Ideal eben ſo verwerflich, als die Naturnachahmung.

Auf dieſen entgegengeſetzten Principien beruht die Frage, über welche die Kunſtkritiker einen lebhaften Streit führten: ob die Nachahmung der Natur, die Charakteriſtik die Hauptſache ſey, oder das Ideal überwiegen, und das Einzelne

nach allgemeinen Formen modificirt werden müſſe. Dieſer ganze Streit iſt etwas Nichtiges; denn das Eine iſt ſo ſchlimm, wie das Andere. Während die Charakteriſtiker dem Beſonderen und Zufälligen das Allgemeine und Nothwendige aufopfern, laſſen die Idealiſirenden die individuellen Formen in eine allgemeine typiſche Form verſchwimmen, wodurch alle Energie verloren geht und Alles leer und fade wird. Dies ſehen wir beſonders an den Malern, die ſich einen feſten Typus für die Schönheit gebildet haben, ein ſogenanntes griechiſches Geſicht, das überall in derſelben Einförmigkeit wiederkehrt.

Hieraus erhellt, daß, wenn es ein Schönes geben ſoll, daſſelbe ſeinen Grund in einer Region haben muß, wo das ganze Wechſelverhältniß zwiſchen Mannichfaltigem und Einfachem wegfällt. Es muß einen Standpunkt geben, wo Beides von Anfang an daſſelbe iſt, und eine Einheit ausmacht, in welcher Begriff und beſondere Vorſtellung in Eins zuſammenfallen und ſich nur durch Beziehungen in Gegenſätze ſpalten. Es iſt dies der Punkt des höheren Selbſtbewußtſeins, und dieſe Einheit der Erkenntniß nennen wir die Idee.

Im Verſtande geſtaltet ſich Allgemeines und Beſonderes in der Form von Begriff und Vorſtellung. Dieſelbe Spaltung findet auch in unſerem individuellen Selbſtbewußtſein Statt. Auch unſere Perſönlichkeit kommt im gemeinen Leben nur zum Bewußtſein durch den Gegenſatz zwiſchen allgemeinen Beſtimmungen und beſonderen Anregungen durch objective Stoffe. Im gemeinen Bewußtſein iſt kein Moment, wo ſich unſer Inneres in ſich abrundet und vollendet, ſo wenig ſich die wirklichen Dinge

darin vollkommen darſtellen. So iſt auch unſere eigene Perſönlichkeit in dem Wechſel des Einfachen und Beſonderen begriffen. Nur im Gegenſatz gegen das Beſondere und gegen die abſtrakten Begriffe nehmen wir das Einfache in uns wahr.

Im Selbſtbewußtſein wird das Allgemeine und Beſondere als daſſelbe erkannt. Aber auch dieſes kommt im gemeinen Leben nie vollſtändig zum Abſchluß, ſondern es iſt in beſtändigem Schwanken, in relativem Verhalten zu dem Allgemeinen und Beſonderen begriffen. Das Selbſtbewußtſein offenbart ſich erſt im Handeln, im praktiſchen Vermögen, indem die Beſtimmungen als durch unſere Perſönlichkeit geſetzt erkannt werden. Im gemeinen Leben aber erkennen wir auch im Handeln nie unſer Ich als ſich vollſtändig ausfüllend, ſondern wir finden immer einen Wechſel der gegenſeitigen Beſtimmungen. Wir werden durch allgemeine Begriffe oder durch beſondere Gegenſtände beſtimmt, und dieſe Beſtimmung durch andere Gegenſtände außer uns iſt Sinnlichkeit. So vereinigt das Selbſtbewußtſein im gemeinen Leben nie beide Seiten vollſtändig, ſondern iſt bald durch die eine, bald durch die andere vorzugsweiſe bedingt. Das Selbſtbewußtſein iſt mithin eben ſo, wie das Bewußtſein anderer Dinge, nur ein Schweben und Schwanken zwiſchen entgegengeſetzten Beſtimmungen; nur daß wir im Denken bloß beſchäftigt ſind, den Uebergang zwiſchen Allgemeinem und Beſonderem zu finden, dagegen wir im Handeln unſere eigene Perſönlichkeit als beſtimmt wahrnehmen, bald durch die eine, bald durch die andere Seite.

Auf beiden Standpunkten des gemeinen Erkennens erſcheint unſer eigenes Ich als bloß modificirt, mithin als

indifferent. Im Denken verbinden wir Allgemeines und Beſonderes durch die Kraft des Bewußtſeins, welches aber nur da iſt, in ſofern jene relativ verbunden oder getrennt werden. Dieſe Kraft, die ſich an beide gleich anſchließt, muß gegen beide urſprünglich indifferent ſein; ſonſt könnte ſie dieſe entgegengeſetzten Elemente nicht durch die verſchiedenen Stufen gleichmäßig begleiten. — Eben ſo erſcheint auch im Wollen und Handeln das eigene Ich als indifferent. Wir ſind beſtimmbar durch allgemeine ethiſche Begriffe oder durch einzelne Objecte. Das innere Bewußtſein muß ſich alſo indifferent verhalten. Daher nennen wir auch dieſes unſer Ich in dem gemeinen Bewußtſein die Willkür, durch welche Benennung wir unſer Ich als etwas Indifferentes anerkennen.

Das Weſentliche unſeres Selbſtbewußtſeins aber kann auf einem ſolchen indifferenten Zuſtande nicht gegründet ſein. Denn wir erkennen darin weder die Dinge, noch uns ſelbſt, ſondern einzig und allein das Verhältniß, die Relationen der Beſtandtheile zu einander, — eine unweſentliche, nichtige Erkenntniß, welche, mit der weſentlichen Erkenntniß verglichen, zum bloßen Scheine herabſinkt. Iſt dies nun die bloß ſcheinbare, relative Erkenntniß, ſo fragt ſich: welche iſt die weſentliche? — Sie muß nothwendig der ſcheinbaren entgegengeſetzt ſein.

In der ſcheinbaren Erkenntniß iſt das erkennende Weſen von den Elementen, die es verbindet, ganz geſondert; es iſt indifferent im Denken und Handeln. Die Dinge ſind bloß etwas Relatives. Ferner ſtehen die Beſtandtheile der Erkenntniß hier in unendlichem Widerſpruch, ſo daß die Erkenntniß nie zur Einigkeit mit ſich ſelbſt gelangt. Die hö-

here Erkenntniß muß mithin die Elemente des Erkennens, das Allgemeine und Beſondere, in Eins zuſammenfallen laſſen. Das Einfache in uns muß zugleich ein volles Bewußtſein von den Dingen ſein; das Selbſtbewußtſein muß mit der Erkenntniß der Dinge in Eins zuſammenfallen. Dieſes höhere Selbſtbewußtſein, welches mit der Erkenntniß der Stoffe ganz Eins iſt, nennen wir Anſchauung, in ſofern Allgemeines und Beſonderes ſich darin vereinigen; in ſofern ſich beide als Stoffe der Erkenntniß darin durchdringen, nennen wir es die Idee.

Man könnte fragen: wie iſt es möglich, daß Allgemeines und Beſonderes daſſelbe ſind? wie kann das Dritte beſchaffen ſein und wo gefunden werden? Solche aus dem gemeinen Standpunkte herrührende Fragen aber müſſen ganz abgewieſen werden. Die Idee iſt im gemeinen Verſtande nichts; ſie hat ihre Exiſtenz in uns in einer Region, die dem gemeinen Verſtande unzugänglich iſt und von welcher nur gewiſſe Offenbarungen in unſerer zeitlichen Exiſtenz kund werden; und zu dieſen Offenbarungen gehört auch das Schöne.

Die Idee iſt der Standpunkt der Einheit des Begriffes und des Beſonderen. Soll mithin eine Idee in unſerer Erkenntniß werden, ſo kann dies nur durch Aufhebung der gemeinen Erkenntniß geſchehen, in welcher Allgemeines und Beſonderes geſchieden ſind. Die Idee muß als die Form erſcheinen, welche die unendlich relative gemeine Erkenntniß aufhebt, worin die Elemente derſelben ſich in die Einheit auflöſen. Ideen können nie bloß durch ſich ſelbſt erſcheinen, ſondern nur erkannt werden in ihrem Gegenſatze gegen die gemeine Erkenntniß. Mit jeder Offenbarung der Idee iſt Auf-

hebung der gemeinen Erkenntniß verbunden, die eben dadurch in die Idee aufgenommen wird.

Hierin ſcheint ein Widerſpruch zu liegen, da eine gemeine und eine höhere Erkenntniß nothwendig einander entgegengeſetzt ſein müſſen. Allein daß auch in der gemeinen Erkenntniß doch immer die Idee als das Weſen enthalten iſt, giebt unſer eigenes Bewußtſein kund, da wir ſonſt auch nicht einmal denken könnten. Weder zur Abſtraktion, noch zum Urtheil würden wir berechtigt ſein, wenn wir nicht dunkel vorausſetzten, daß die Elemente urſprünglich eins und daſſelbe ſind. Dieſer Punkt wird aber im gemeinen Verſtande nicht in ſeiner wahren Natur begriffen; ſonſt würde unmittelbare Anſchauung an die Stelle der Reflexion treten. Selbſt dem gemeinen Verſtande liegt alſo die Idee zu Grunde; ſie wird aber nicht erkannt, ſondern in ihre Beſtandtheile zerlegt und entwickelt.

Die Idee muß erſcheinen können in einem Momente, der zugleich als Moment der gemeinen Verſtandes-Erkenntniß erſcheint und worin der Uebergang deutlich wird, indem die einzelnen Beſtandtheile ſich darin verzehren. Dieſer Punkt der höheren Erkenntniß iſt da, wo die Idee ſich ſelbſt in Beziehungen verwandelt und dadurch die des gemeinen Verſtandes verzehrt. Wäre dies nicht, ſo würde unſer ganzes Bewußtſein in dieſen Standpunkt aufgehen.

Die Einheit der Idee kann mithin entweder in allen Beziehungen und Gegenſätzen als ihnen zum Grunde liegend erkannt werden, oder ſo, daß ſich die entgegengeſetzten Elemente gegenſeitig erſchöpfen. Dieſen letzteren Standpunkt nennen wir den der Natur. Sie iſt die Entwickelung der Idee durch Gegenſätze und ſomit die eine Seite des Da-

ſeins der Idee. — Auf der andern Seite erſcheint die Idee als eine Beſtimmung des Erkennens durch ſich ſelbſt, wodurch das bloß indifferente Bewußtſein aufgehoben und an deſſen Stelle ein mit ſich ſelbſt einiges geſetzt wird, worin die Stoffe aufgehen müſſen. Dies iſt der Standpunkt des höheren Selbſtbewußtſeins. Es findet hier ein ſchaffendes Erkennen ſtatt, das den Stoff ganz in ſich enthält.

Wir müſſen uns dieſen Punkt auf verſchiedene Weiſe denken, da wir ihn nur in ſeinem Uebergange in die Wirklichkeit erkennen, wo Allgemeines und Beſonderes ſich unterſcheiden. Die Einheit muß alſo verſchieden betrachtet werden können. Wäre ſie ganz in ſich abgeſchloſſen, ſo könnte ſie ſich für die Wirklichkeit nicht öffnen.

Erkennen wir die Gegenſätze als ſich das Gleichgewicht haltend und ſich gegenſeitig erſchöpfend, ſo iſt dies die Natur, in der Alles im Gegenſatz und Beziehung beſteht. Wir finden entgegenſtrebende Kräfte, die ſich erſchöpfen und doch in ihrer Wirkſamkeit ſelbſt auf einander bezogen werden; ſo z. B. die allgemeinen Naturkräfte: Expanſion und Attraction, die einander ganz erſchöpfen. In der organiſchen Natur erſchöpft ſich der Begriff in den Gattungen; das organiſche Weſen wird abhängig von der Außenwelt, die ihm unentbehrlich iſt. So iſt der Charakter der Natur immer Wechſel der Gegenſätze, die ſich gegenſeitig erſchöpfen, wo Begriff und Mannichfaltigkeit ſich auflöſen und in keinem Dritten ſich vereinigt finden. — Beſteht mithin in der Natur die Idee in der genügenden Beziehung, ſo iſt klar, daß die Einheit der Idee ſich in der Natur nie vollſtändig ausdrücken kann, ſondern jedes Erſcheinende nur Bedeutung hat durch das Entgegengeſetzte, worauf es ſich bezieht. Wie das

Google

Innere ohne das Aeußere nicht iſt, ſo hat Alles ſeine Bedeutung nur im Gegenſatz. Folglich kann das Schöne, ſofern es Aeußerung des Weſens als eines mit der Erſcheinung Identiſchen iſt, in der Natur nicht zu finden ſein. In ihr kann das Princip des Schönen nicht liegen; denn mit dieſem ſteht das Princip der Natur in geradem Widerſpruch, da hier die Idee immer nur theilweiſe, in Gegenſätzen zur Erſcheinung kommt.

Auch in der Natur giebt es jedoch in der That einen Standpunkt, wo ſich ein Ganzes bildet, und nicht mehr Alles im Gegenſatze aufgeht. Dieſes Ganze iſt das Weltſyſtem unter dem Begriff einer Einheit. Das Weltſyſtem hat eine univerſelle Individualität und bildet ſomit ein Ganzes, worin die Einheit der Idee ſich zeigt, alſo kein bloß empiriſches, ſondern ein Ganzes der Idee, worin die Theile ihre allgemeine Bedeutung haben und eine vollkommene Verſchmelzung des Allgemeinen und Beſonderen bilden. Daher iſt auch in der Natur eine Schönheit, ſofern ſich die Einheit des Weſens als die Mannichfaltigkeit durchdringend zeigt. Doch iſt leicht einzuſehen, daß dieſe Schönheit nicht ganz homogen mit derjenigen iſt, die uns im wirklichen Leben vorkommt, da, um die Schönheit des Weltgebäudes aufzufaſſen, eine Entwickelung der Gedanken und Einbildungskraft, nicht bloß unmittelbare Wahrnehmung erfordert wird. Und nur das durch unmittelbare Wahrnehmung Erkannte pflegt man im gemeinen Leben ſchön zu nennen.

Auf der andern Seite begründet die Idee das Selbſtbewußtſein, indem ſie die Einheit iſt, die durch die Gegenſätze vollſtändig beſtimmt wird und ſich ſelbſt in den Gegenſätzen wiederfindet. Hier iſt die Idee in der Einheit mit

ſich ſelbſt begriffen und wird als das Eine und ſelbe erkannt, das nur entgegengeſetzte Bedeutungen enthält. Dies iſt der Zuſtand des höheren Selbſtbewußtſeins ſeinem Weſen nach. Das Bewußtſein als bloße Erſcheinung ſchwebt indifferent zwiſchen Allgemeinem und Beſonderem; das Höhere hingegen beſteht in der inneren Einheit des Erkennens mit ſich ſelbſt, indem das erkennende Vermögen die Gegenſätze als Modificationen ſeiner ſelbſt wahrnimmt, und zwar ſolche, worin das Eine und ſelbe ſich ganz wiederſindet.

Ein ſolches höheres Bewußtſein iſt unentbehrlich, um ein ſich ſelbſt genügendes Denken zu bedingen. Das Denken des gemeinen Verſtandes beſteht im bloßen unendlichen Wechſel der Beſtimmungen; dem weſentlichen Erkennen des Geiſtes muß eine Idee zu Grunde liegen, in welcher die Einheit iſt. Daher kann alles menſchliche Denken erſt einen Ruhepunkt finden, wenn es Erſcheinung und Begriff auf einen gemeinſchaftlichen Ausdruck zurückführt. Finden wir eine ſolche Uebereinſtimmung nicht, ſo iſt das Denken nicht abgeſchloſſen und beruhigt. Es muß alſo eine Idee vorausgeſetzt werden, wenn wir durch unſer Denken Harmonie des Allgemeinen und Beſonderen bewirken wollen. Dieſe Idee, auf das Denken bezogen, nennen wir die Idee des Wahren. In der Wahrheit werden die Gegenſätze gefunden als einander durchdringend und in dieſer Durchdringung das Dritte, das höhere Bewußtſein, bildend.

Es fragt ſich nun, ob in der Idee der Wahrheit das Schöne liegen kann. Vergleichen wir das Schöne als Erſcheinung, in welcher die Idee ſich offenbart, mit der Idee des Wahren, ſo zeigt ſich, daß eine unmittelbare Erſcheinung der Idee des Schönen im Wahren nicht ſtattfin-

det, da in dieſem die entgegengeſetzten Stoffe ſich erſt ſchei-den müſſen. Das Wahre wird nur gefunden durch eine be-ſondere Operation des Denkvermögens, welche über die bloße Erſcheinung hinausgeht. Dies kann nicht die Sache der Schönheit ſein. Müſſen wir vermittelſt des Verſtandes das Erſcheinende auflöſen und aufheben, um es in das Weſen zu verſetzen, ſo hört der Eindruck der Schönheit auf. — Das Schöne muß die Idee als gegenwärtig in der Erſchei-nung darſtellen, freilich nicht bloß ſinnlich, ſondern auch durch das Denken; aber durch ein praktiſches Denken, kein theoretiſches, wie in der Idee des Wahren, wo die Gegen-ſätze der Exiſtenz erſt aufgelöſt werden müſſen. — Das Schöne muß auch wahr ſein, ſofern deſſen Erſcheinung ſich in die Idee auflöſen läßt. Der Unterſchied aber liegt darin, daß dieſe Auflöſung ſchon durch die Erſcheinung ſelbſt er-folgt, und nicht erſt durch das Denken die erſcheinenden Gegenſätze auf die Einheit zurückgeführt zu werden brauchen. Wir dürfen alſo beide Ideen nicht mit einander verwechſeln, ob ſie gleich an einander Theil haben.

Das Selbſtbewußtſein im höheren Sinne iſt auch der Urquell, aus welchem die Wirklichkeit in ihren Gegenſätzen und Beſtimmungen hervorgeht. Beides, Selbſtbewußtſein und Wirklichkeit, muß einander entſprechen. Die Einheit des Selbſtbewußtſeins iſt nichts bloß Formales, ſondern et-was in ſich Selbſtändiges. Soll ſie Einheit des Erkennens mit ſich ſelbſt ſein, ſo müſſen alle Beſtimmungen der Exi-ſtenz in den Gegenſätzen des Allgemeinen und Beſonderen als aus dem Bewußtſein hervorgehend erkannt werden. In dieſem Sinne iſt es das praktiſche Bewußtſein, worin wir die Einheit der Erkenntniß erkennen als Einheit mit

ſich ſelbſt, in ſofern aus ihr eben deswegen die mannichfaltigen Beſtimmungen des Allgemeinen und Beſonderen hervorgehen.

Der Quell alles **Handelns**, das der Idee angemeſſen iſt, liegt nicht bloß im Allgemeinen, in unſerem Bewußtſein, ſondern in einem Momente, wo Allgemeines und Beſonderes noch ungeſchieden ſind. Man denkt ſich gewöhnlich das Ich in uns als einfach, die Außenwelt als mannichfaltig; das Einfache beſtimme ſich ſelbſt durch jene Mannichfaltigkeit, und dies ſei der Grund des Handelns. Das Einfache in uns handele ſittlich gut, wenn es ſich durchaus nur ſelbſt beſtimme, nur das Allgemeine vorwalten laſſe, und die äußeren Dinge als Mittel gebrauche, ohne ſich durch ſie beſtimmen zu laſſen. Dieſe Vorſtellung, die zum Theil auf dem Kantiſchen Syſteme beruht, iſt ungegründet. Denn was ſoll das Einfache ſein, das ſich durch Mannichfaltiges erſt beſtimmen ſoll, als hätte es an ſich keine Beſtimmung? Dieſes Einfache iſt ein bloßer abſtracter Begriff, der der Mannichfaltigkeit widerſpricht und kein inneres Leben hat; ſonſt müßten ſich Allgemeines und Beſonderes zugleich darin finden; denn nur in dieſer Vereinigung der Entgegengeſetzten kann etwas Weſentliches ſein. Man nimmt aber das, was man conſtruiren will, ſchon als fertig an. Soll etwas als nicht Gegebenes in unſerem Bewußtſein angenommen werden, ſo kann dies nur ein ſolches ſein, worin die Selbſtbeſtimmung zugleich Beſtimmung durch das Mannichfaltige und durch das Einfache iſt. Was ſich in uns ſelbſt beſtimmt, iſt nicht der leere Begriff, ſondern wird individuell dadurch, daß es mit ſich ſelbſt Eins iſt. Die im ſittlichen Bewußtſein liegende Einheit iſt eben die Individualität.

Obgleich das Schöne und das Wahre zuletzt auf einen Gedanken zurückkommen, ſo muß doch beides nothwendig unterſchieden werden, weil wir von beiden Begriffen nur in Beziehung auf ihr Erſcheinen in unſerm Erkenntnißvermögen ſprechen können. Wahres und Schönes beruhen beide auf einer Durchdringung des Begriffs und der Erſcheinung. Wollten wir aber aus dieſem Grunde beide für eins und daſſelbe halten, ſo würden wir bloß den Moment der Vereinigung vor uns haben. Dieſer Moment iſt aber nur für das denkende Weſen, nur in unſerem Bewußtſein vorhanden. Wollten wir ihn als etwas Vollendetes, Abgeſchloſſenes anſehen, ſo müßten wir ihn als Gegenſtand, als Stoff für ſich betrachten können.

Die Idee iſt Idee der Wahrheit, in ſofern ſie allen Verſtandesbeziehungen zu Grunde liegt, in welchen Allgemeines und Beſonderes als außer uns befindlich angeſehen wird, und zwiſchen denen ſich das Erkenntnißvermögen im Gleichgewicht hält. — Im praktiſchen Vermögen hingegen ſind Allgemeines und Beſonderes bloße Modificationen des eigenen Bewußtſeins. Beide werden nicht mehr als außer uns befindlich angeſehen, ſondern als Verſchiedenheiten und Mannichfaltigkeiten in unſerem eigenen Ich. Wenn wir wollen, ſo geſchieht dies irgend einem Begriffe gemäß; aber dieſer wird nicht als Begriff überhaupt betrachtet, ſondern wie er in unſerem Bewußtſein unmittelbar erſcheint. Der bloße allgemeine Begriff erregt nie ein Handeln; er muß als Modification meines Bewußtſeins hervortreten. Sehe ich das einzelne Erſcheinende als Object an, ſo begründet es kein Handeln; ſehe ich es hingegen an als eine Modification meines Ich oder eine Einwirkung auf daſſelbe, ſo

wird es Grund zu einem Wollen und dadurch zu einer praktiſchen Thätigkeit, worin das Bewußtſein ſich ſelbſt beſtimmt und Allgemeines und Beſonderes als bloße Modificationen deſſelben erſcheinen.

In jeder Mannichfaltigkeit muß nothwendig ein beſonderer Zuſtand des einen Bewußtſeins ſein, die allgemeine Einheit des bewußten Individuums. So iſt das rein Allgemeine und zugleich eine beſtimmte Modifikation des Einfachen vorhanden, und daher gehören alle Beſtimmungen dem Selbſtbewußtſein, der Perſönlichkeit zu.

Iſt das Bewußtſein dieſe Einheit, und ſoll dennoch ein Uebergang aus demſelben in die Mannichfaltigkeit Statt finden, ſo müſſen wir uns das Handeln denken als ein beſtändiges Beſtimmtſein des Bewußtſeins durch ſich ſelbſt. Somit finden wir hier 1) die Einheit des Bewußtſeins mit ſich ſelbſt; 2) den Uebergang, den das Wollen und Handeln zwiſchen Allgemeinem und Beſonderem macht. Das Individuum iſt dabei durch einen allgemeinen Begriff und zugleich durch einen beſonderen Gegenſtand beſtimmt, und die Beſtimmung kann von dem allgemeinen Zwecke, oder von dem beſonderen Gegenſtande anfangen. Das Wollen kann mithin ſowohl von dem Allgemeinen als von dem Beſonderen ausgehen.

Auch das praktiſche Bewußtſein ſchwebt demnach zwiſchen Allgemeinem und Beſonderem, und ſein Wirken beſteht in dem Streben, beides zu vereinigen. Allem praktiſchen Wirken muß daher auch eine Idee, eine urſprüngliche Einheit zu Grunde liegen, und dieſe muß mit der vollſtändigen Einheit des Selbſtbewußtſeins dieſelbe ſein. So lange aber das Object und der Zweck vom Selbſtbewußtſein geſchieden

ſind, iſt immer noch Beziehung, Vergleichung, Uebergang; alſo nicht vollkommene Einheit.

Dieſe Idee, worin Mannichfaltiges und Einfaches, das Selbſtbewußtſein und das Aeußere Eins ſind, nennen wir die Idee des Guten. Sie iſt das Weſen unſerer ganzen praktiſchen Natur. Das Princip der Sittlichkeit geht nicht davon aus, daß wir unſer einfaches Wollen gegen die äußeren Eindrücke behaupten und durchſetzen; das höchſte Geſetz iſt vielmehr die urſprüngliche Einheit der Gegenſätze. In unſerm wirklichen Erkennen giebt ſich das Gute darin kund, daß Begriff und einzelne Erſcheinung ganz daſſelbe ſind. Dieſe Einheit iſt das Gute darum, weil ſie allein lebendiges, kräftiges Erkennen iſt. Sie iſt zugleich Einheit mit ſich ſelbſt, das vollkommenſte Bewußtſein, das alles Leben umſchließt und als lebendiger Quell alle mögliche Exiſtenz umfaßt. Sie iſt das höchſte lebendige Bewußtſein, und darum iſt ſie das Gute.

Wie verhält ſich nun dieſe Idee zu der Idee der Schönheit? Da die Einheit des Allgemeinen und Beſonderen, die Idee, hier durch die Thätigkeit ſelbſt zur Wirklichkeit kommt, worauf ja auch der ganze Begriff des Schönen beruht: ſo ſollte man meinen, eine ſolche Idee müſſe der Urquell des Schönen ſein. Allein es findet noch ein weſentlicher Unterſchied Statt. Wir fordern von der Idee der Schönheit ſchon vollendete Verſchmelzung der Wirklichkeit mit dem Weſen. Sie ſoll aufgefaßt werden als Entfaltung und Offenbarung der Idee. Im Guten aber iſt dies nicht der Fall; ſondern die Wirklichkeit wird als etwas Gegebenes vorausgeſetzt, als etwas zu unſerer erſcheinenden Natur Gehöriges, und in dem Wechſel der Beziehungen ſoll ſich die

urſprüngliche Einheit des Bewußtſeins offenbaren. Dieſe Einheit kann nur nach und nach in dieſe Beziehungen übergehen; ſie kann nur durch das beſondere Handeln und nie vollſtändig ausgeführt werden, weil unſere Exiſtenz ſelbſt immer noch die Begriffe des Allgemeinen und Beſonderen in ihrer Trennung enthält. Darum iſt die Idee des Guten etwas das werden ſoll, noch nicht iſt, ein Sollen, und Wirklichkeit und Idee ſind immer noch von einander geſchieden. Die Wirklichkeit wird als ſeiend vorausgeſetzt; die Idee als ſein ſollend, und es entſteht nie eine vollſtändige Durchdringung.

Doch kann man ſich hieran deutlich machen, was von der Idee des Schönen zu fordern iſt. Sie darf nicht als etwas Einſeitiges behandelt werden; ſie kann nicht beſtehen in einer Vereinigung, durch welche der Begriff in die Mannichfaltigkeit der Erſcheinung gebannt und darin gleichſam begraben würde. So dachten es ſich jedoch die Meiſten, namentlich Baumgarten; auch Kant, der von einer Offenbarung der unbeſtimmten Zweckmäßigkeit im Beſonderen ſpricht, welcher er noch die Beziehung auf die Vernunft, das reine Bewußtſein, entgegen ſetzt, mithin die Schönheit erſt in das Sinnliche ſetzt und dann auf den leeren Vernunftbegriff zurückgeht.

Wir ſehen, daß eine Vereinigung des Begriffes mit der Mannichfaltigkeit unmöglich iſt, wenn nicht eine urſprüngliche Einheit beider Elemente überhaupt zum Grunde liegt. Die Schönheit muß alſo den Begriff als für ſich beſtehend und zugleich die ganze ſinnliche Mannichfaltigkeit umfaſſend darſtellen; es darf nicht bloß der Begriff im Mannichfaltigen liegen, ſondern beides muß untrennbar verbunden, All-

gemeines und Beſonderes müſſen ganz eins ſein und ſich vollſtändig durchdringen. Dieſe Durchdringung muß auf gewiſſe Weiſe als vollendet betrachtet werden, da die Idee des Guten erſt fordert, daß ſie vorgenommen werde.

In dem Schönen ſoll ſich alſo die Idee in der Exiſtenz offenbaren. So verſtanden heißt es nicht mehr, das Mannichfaltige ſoll vom Begriff, ſondern die Exiſtenz ſoll von der Idee durchdrungen ſein. Es fragt ſich nun, wie dies möglich iſt.

Wir müſſen zur Beantwortung dieſer Frage einen Gegenſatz mit der Idee des Guten finden. Die Beziehungen zwiſchen Allgemeinem und Beſonderem ſollen ſich im Guten in lebendige Einheit des Bewußtſeins verwandeln. Dieſe lebendige Einheit des Bewußtſeins muß uns auch erkennbar ſein. Wir denken uns im Guten die Idee als das im wirklichen Handeln Darzuſtellende; dazu iſt aber nöthig, daß wir in unſerem Bewußtſein uns der Idee ſelbſt bewußt werden. Wir müſſen in dieſes hinabſteigen, in ihm die Idee ſelbſt auffinden und die lebendige Einheit der Gegenſätze als das wahrnehmen, was unſer eigenes Ich ausmacht. Dieſe Einheit der Idee können wir nie wahrnehmen ohne den Gegenſatz gegen das Mannichfaltige. Sie tritt mit dieſer Beziehung in ein zwiefaches Verhältniß, indem ſie ſich ſelbſt als Idee gegenwärtig zeigt.

Erſtens müſſen wir ſie denken als den Abgrund des Lebens, worin ſich unſer eigenes Bewußtſein als wirkliches verſenken muß, um weſentlich zu werden. Dieſer Standpunkt iſt der religiöſe. — Das zweite iſt das Verhältniß der Idee zur wirklichen Welt, zur Welt der Beziehungen. Die Idee muß erkannt werden als dieſe Welt des

Allgemeinen und Beſonderen in ſich auflöſend und ſich ſelbſt an die Stelle dieſer Exiſtenz ſetzend. Dieſer zweite Standpunkt iſt der des Schönen.

Zur Idee des Guten iſt nöthig, daß wir ſelbſt nicht bloß an äußere Stoffe uns anſchließen, ſondern unſer eigenes weſentliches Bewußtſein durch das Handeln verwirklichen. Das Bewußtſein iſt dabei gegenwärtig, inſofern es im Uebergang begriffen iſt und ſich ſelbſt wirklich machen ſoll. Nun würde aber dieſes Bewußtſein nichts ſein, als eine weſentliche Thätigkeit; es würde ſich nicht abſchließen, nicht zur Erkenntniß der weſentlichen Einheit kommen, wenn es nicht auch auf ſich ſelbſt zurückgehen könnte, ſich nicht auffaſſen könnte als ganz eins mit ſich ſelbſt im Gegenſatz gegen das Reich der Beziehungen. Um ſich ſelbſt als eins auffaſſen zu können, muß es jenem moraliſchen Standpunkte ein inneres Selbſtbewußtſein entgegen ſetzen können, wo es ſich als eins mit ſich ſelbſt genügt. Dies iſt der höchſte Standpunkt des Selbſtbewußtſeins, wo ſich die beiden Richtungen der Religion und des Schönen ſcheiden.

Soll ſich der Menſch in ſeinem innerſten Bewußtſein als eins mit ſich ſelbſt ergreifen, ſo muß in dieſer Einheit der Menſch untergehen, inſofern er im Handeln zwiſchen Allgemeinem und Beſonderem ſchwebend iſt. Der Zuſtand des Handelns muß in die Einheit des Bewußtſeins aufgehen; der Menſch als wirklicher muß in dieſen Moment ſich ſelbſt verlieren. Es iſt eine Selbſtvernichtung des individuellen Bewußtſeins; denn der wirkliche Menſch kann ſich nur im Moment der Beziehung, als handelnder denken; in der reinen Einheit hingegen muß der Menſch als ein wirkliches Individuum ſich ſelbſt verſchwinden. — In der Idee des

Guten erſcheint das höchſte Leben des Bewußtſeins noch als Forderung. Dieſes höchſte Bewußtſein iſt etwas Univerſelles, das ſich in der Wirklichkeit nur ſucceſſiv darſtellen kann. Soll dies höchſte Leben ſelbſt Mittelpunkt unſeres Bewußtſeins werden, ſo müſſen wir, indem wir uns als Wirkliches vernichten, in uns die Gegenwart des höchſten, des allgemeinen Lebens, unſer eigenes Bewußtſein als ein Hervortreten des göttlichen Bewußtſeins wahrnehmen. Unſere eigene Individualität iſt bloß Aeußerung der göttlichen Gegenwart. Dies iſt der Standpunkt der *Religion*.

Es kann keine wahre Sittlichkeit geben ohne die Religion. Wir würden die Idee des Guten nicht im wirklichen Leben ausführen können, wären wir nicht überzeugt, daß unſer individuelles Bewußtſein an ſich nichts, ſondern nur inſofern etwas iſt, als ſich darin das Bewußtſein des göttlichen Lebens offenbart.

Dieſe Wahrnehmung des Göttlichen in uns iſt aber nicht die einzige Form der Wahrnehmung des höchſten Bewußtſeins. Indem unſere Perſönlichkeit darin untergeht, muß die Welt der Exiſtenz und der Gegenſätze mit untergehen. Geben wir dieſe Welt der Wirklichkeit auf, ſo fehlt uns die Seite der Exiſtenz. Wir erkennen zwar jetzt das höchſte Bewußtſein; aber es würde uns nicht wirklich, könnten wir nicht auch die Exiſtenz damit durchdringen, würde nicht in der ganzen Welt der Wirklichkeit auch das vollſtändige Abbild des höchſten Bewußtſeins wahrgenommen, ſo daß an der Stelle der Wirklichkeit das göttliche Leben ſelbſt ſich entfaltet. Dieſer zweite Standpunkt, auf welchem wir die Welt der Wirklichkeit als Offenbarung des göttlichen Lebens ſehen, iſt der Standpunkt des *Schönen*. Wir

verſenken hier die exiſtirende Welt, ſo wie vorher uns ſelbſt, in die Anſchauung der göttlichen Gegenwart. Es kann für die Schönheit nicht genügen, daß in der ſinnlichen Wahrnehmung der Objecte ſich ein Begriff offenbare; dies macht die Schönheit nicht aus, wenn nicht das ganze Princip der Relation des Allgemeinen und Beſonderen in die Idee aufgegangen iſt.

So wie in der Religion unſer eigenes Bewußtſein, ſo geht in der Schönheit die Wirklichkeit der Welt, in welcher wir leben, in den göttlichen Gedanken als bloße Offenbarung deſſelben auf. Es kann daher weder ein Ueberwiegen des allgemeinen Begriffes, noch ein Ueberwiegen der beſonderen Objecte darin ſtattfinden. Wir müſſen im Schönen eine lebendige Entfaltung, ein Wirken der göttlichen Gegenwart erkennen, wodurch jeder Begriff ſeine Exiſtenz ſich ſelbſt ſchafft. Der Begriff muß individuell lebendig ſein, und umgekehrt der einzelne Gegenſtand nicht als vom allgemeinen Begriff abgeſondert erſcheinen, ſondern als die unmittelbare Gegenwart des Begriffes, als der Begriff ſelbſt in ſeiner Beſonderheit. Beide Seiten müſſen in den dritten Moment der Beziehung ſich auflöſen laſſen; der Punkt der Reflexion muß in ſeiner ganzen Vollſtändigkeit aufgehoben ſein. Dieß iſt das Geheimniß der Kunſt.

Die Idee der Schönheit ſcheint hiernach eine nicht bloß praktiſche zu ſein; es ſcheint auf das Handeln, wodurch die Idee ſucceſſiv wirklich wird, nicht anzukommen, ſondern das Schöne vielmehr als Reſultat, als Vollendetes betrachtet zu werden, indem der Uebergang ſchon abgeſchloſſen ſein muß. Demnach erſcheint die Idee des Schönen mehr als eine theoretiſche. — Daſſelbe zeigt ſich auch

bei dem *religiöſen* Standpunkte. Das Hervortreten der göttlichen Offenbarung in uns ſelbſt können wir nicht bewirken; wir können es nur erfahren ohne unſer Zuthun. Was man aber bloß erfahren kann, iſt theoretiſch. Daher hat die Religion einen ſo bedeutenden theoretiſchen Theil; und ſo hat auch die Lehre von der Schönheit nothwendig einen dogmatiſchen Theil, worin die Geſetze derſelben gelehrt werden können.

Wären aber dieſe Ideen bloß theoretiſch, ſo fielen ſie mit der Idee der *Wahrheit* zuſammen. Bei der Wahrheit iſt die mittlere Einheit etwas bloß Vorausgeſetztes; dies ſoll beim Schönen nicht der Fall ſein. Es muß alſo hier etwas aus Theoretiſchem und Praktiſchem oder aus Denken und Handeln Gemiſchtes ſein, der Moment im Bewußtſein, wo Denken und Handeln in einander übergehen und urſprünglich in einander liegen. Erſt durch das praktiſche Bewußtſein ſind wir auf dieſe Ideen gekommen. Daher kann die wahre Ueberzeugung von der *Religion*, der wahre Glaube nur *praktiſch* erlangt werden; nur durch praktiſches Bedürfniß können wir das, was an ſich iſt, in uns erfahren.

Eben ſo verhält es ſich mit der *Schönheit*. Auch hier iſt ein *praktiſcher* Weg nothwendig, der aber nicht, wie in der Religion, davon ausgeht, daß wir unſer perſönliches Bewußtſein aufgeben. Es iſt vielmehr der Weg, auf welchem die Idee in die Wirklichkeit einſtrömt und dabei ſich unſer gleichſam als eines Durchganges bedient. Die Idee geht durch unſer perſönliches Bewußtſein hindurch, löſt es in allgemeines auf, und verwandelt die Wirklichkeit in ein Weſentliches, Offenbartes. Auf dieſem praktiſchen Wege beruht die *Nothwendigkeit der Kunſt*. Es zeigt

ſich darin, wie wenig die Kunſt in der Gewalt des reflectirenden Individuums iſt. Das Individuum iſt nur das Gefäß der Idee.

In beiden Gebieten, der Religion und der Kunſt, iſt ſowohl Güte als Wahrheit vereiniget. Denn in Gott, in ſofern er in unſer Bewußtſein eintritt, iſt die höchſte Güte; ohne dieſe Offenbarung in uns iſt die Sittlichkeit nicht möglich. Eben ſo iſt es mit der Idee der Wahrheit. Prüfen wir uns, was wir weſentlich an ſich ſind, ſo werden wir finden, daß alles, was unſere Individualität betrifft, nur Erſcheinung iſt, das Wahre hingegen nur Offenbarung des göttlichen Weſens in uns. Die höchſte Wahrheit alſo iſt allein in der Religion; alle andere Wahrheit iſt nur das Streben darnach.

Eben ſo trifft im Schönen Wahrheit und Güte zuſammen. Man hat das Schöne oft als Symbol des ſittlich Guten betrachtet, jedoch von einem niedrigen Standpunkte. Als Mittel, das Gute zu bewirken, können wir das Schöne nicht anſehen; aber des vollkommenen Bewußtſeins der Idee des Guten können wir nicht habhaft werden, ohne zugleich die Idee des Schönen zu haben. Wir werden das Gute immer nur als die Forderung, als das Sollen anſehen, wenn wir es nicht zugleich als Schönes erkennen. Denn eben die höchſte Idee, in ſofern die Erſcheinung in ihr aufgeht, iſt die Schönheit, und indem die Idee des Schönen mit dem Guten zuſammen fällt, iſt ſie zugleich Idee des Wahren.

Zweiter Abſchnitt.

Von den Gegenſätzen und Beziehungen, durch welche die Idee der Schönheit wirklich wird.

Das Schöne als Gegenſtand oder Stoff einer theoretiſchen Erkenntniß, kann nicht als für ſich ſelbſt beſtehend und gegeben betrachtet werden. Es treten Widerſprüche darin hervor, die nicht zulaſſen, daß die Idee des Schönen als wirklich gerettet werde. Alles was den bloßen gemeinen Verſtand bedingt, muß ſich im Schönen aufheben. Jener beſteht nur durch Gegenſätze, die ſich ins Unendliche bedingen; die Schönheit hingegen beſteht in der vollkommenen Vereinigung der Gegenſätze. Daraus läßt ſich einſehen, daß die für den gemeinen Verſtand vorhandene Exiſtenz, die gewöhnliche Wirklichkeit, das Schöne nicht in ſich aufnehmen und ertragen kann.

Wir müſſen daher das Schöne als einen Theil der praktiſchen Philoſophie anſehen. Das Theoretiſche gilt nur darin, in ſofern es von dem Praktiſchen beſtimmt wird und dieſes ſich ſelbſt ins Theoretiſche verwandelt. Mit Unrecht behandelte daher Kant das Schöne als Gegenſtand der theoretiſchen Philoſophie. Jede theoretiſche Betrachtung des Schönen vernichtet ſich ſelbſt; nur durch die ſelbſtbewußte und thätige Idee wird der Gegenſatz aufgehoben.

Wenn wir mithin hier von dem Schönen für ſich als

von einem Gegebenen ſprechen, ſo geſchieht dies nur, um uns dadurch genau von dem Bedürfniſſe des Praktiſchen, worauf die Kunſt beruht, zu überzeugen. Die Gegenſätze würden ſich im Praktiſchen nicht ſo darthun laſſen; wir müſſen zuvor die einzelnen Beſtandtheile erkennen, die der belebende Geiſt der Kunſt zu einem großen Ganzen verbindet. Daher muß hier zuerſt von den Bedingungen des Schönen die Rede ſein, die ohne das Leben der Kunſt nicht beſtehen könnten.

Das Schöne beſteht in der Vereinigung von Widerſprüchen. Wir müſſen alſo die verſchiedenen Gegenſätze und Richtungen verfolgen, welche als Elemente darin enthalten ſind. Auch die übrigen ethiſchen Ideen beſtehen in der Aufhebung von Widerſprüchen. Dieſe zeigt ſich aber im Guten durch ein fortwährendes ſtufenweiſe die Gegenſätze auflöſendes Handeln. In der Religion werden die Widerſprüche ſo ausgeglichen, daß ſie nicht mehr als Widerſprüche beſtehen, ſondern in den lebendigen Gedanken des Göttlichen ganz aufgehen. Dagegen verlangen wir im Schönen die Beziehungen der Wirklichkeit, und doch zugleich die Aufhebung dieſer Beziehungen, da ſich die Idee darin offenbaren ſoll.

Das Schöne im Allgemeinen muß auf der einen Seite etwas ganz Endliches, auf der andern zugleich die unmittelbare Gegenwart der Idee ſein. — Nicht bloß die zufällige Mannichfaltigkeit iſt ein Endliches, obwohl man es ſich gewöhnlich ſo vorſtellt, indem man bloß den Gegenſatz der ſinnlichen Wahrnehmung und des Begriffes im Auge hat. In der Mannichfaltigkeit liegt vielmehr eine Unendlichkeit, und zwar eine unergründliche, da wir darin

nie auf ein abſolutes Ende kommen, ſondern immer noch Verſchiedenes und Mannichfaltiges finden. Endlich wird das Mannichfaltige erſt auf einem Standpunkte, wo der Moment des Mannichfaltigen mit einem allgemeinen Begriffe zuſammentrifft. Zur Endlichkeit gehört alſo die beſondere Erſcheinung und der allgemeine Begriff, beide mit einander ganz vereinigt, und ſich einander bedingend und erſchöpfend.

Dieſen Punkt der Endlichkeit erkennt der gemeine Verſtand nie ganz rein. Ihn ſoll die höhere Erkenntniß auffaſſen, für welche der Moment der Endlichkeit zugleich voller Ausdruck der Idee ſein muß. Es kann alſo in dieſem Endlichen, das nur durch die Idee erkannt wird, ſowohl Allgemeines als Beſonderes vorzuwalten ſcheinen. Wir können in der Kunſt einzelne Erſcheinungen auf der einen, und Begriffe auf der andern Seite wahrnehmen; jene dürfen aber keine zufälligen Wahrnehmungen, dieſe keine abſtracten leeren Begriffe ſein. Beide müſſen ſich erſchöpfen und die Kunſt-Erſcheinung muß nothwendig und völlig ſo beſtimmt ſein, wie ſie iſt, indem ſie eine ganz beſtimmte Modification der Exiſtenz überhaupt ausdrückt.

Daher kann die gemeine Natur nicht Gegenſtand der Kunſt ſein; in dem Portrait hört der ganze Sinn der Kunſt auf. Die Alten haben deshalb in der plaſtiſchen Kunſt die Götter- und Heroenwelt vorzugsweiſe zu Gegenſtänden gewählt, weil jede Gottheit auch in ihrer begrenzten beſonderen Geſtalt eine beſtimmte Modification der Idee ausdrückt, einen Gedanken, der, wiewohl ein beſonderer, doch ein durchaus nothwendiger war und ſchlechterdings nie ein anderer ſein konnte. Die Idee muß alſo Beſonderheit, aber nothwendig abſolute Beſonderheit ſein.

Der allgemeine Begriff muß in dem Kunſtwerke kein abſtrakter ſein, ſondern ſeine Mannichfaltigkeit und Beſonderheit mit ſich bringen. Wenn wir in der Poeſie allgemeine Betrachtungen, ein Verfahren nach Begriffen ohne Beſonderheit finden, ſo dürfen dieſe Betrachtungen doch nicht ſo beſchaffen ſein, daß ſie ſich auf jeden andern Stoff auch beziehen könnten; ſondern ſie müſſen einen beſtimmten gegebenen Stoff oder das Weſen des menſchlichen Daſeins überhaupt angehen. So im Pindar, dem größten Lyriker, deſſen Reflexionen ſich immer auf ſeinen beſonderen Helden, oder auf das Weſentliche des menſchlichen Looſes überhaupt beziehen; nicht auf das, was meiſt zu geſchehen pflegt, ſondern was in der Natur des menſchlichen Geſchlechtes an ſich gegründet iſt; denn dieſe iſt eben ſo beſtimmt, wie irgend eine Beſonderheit. — Das Beſondere erſcheint alſo immer als ein Typiſches, als ein allgemeiner Begriff, der ſich aber an eine Beſonderheit anſchließen muß, oder an das Allgemeine, ſofern es als Beſonderes gefaßt wird.

Hierin liegt immer noch der Charakter einer Endlichkeit, aber keiner relativen, wie die des Verſtandes iſt, ſondern einer ſich ſelbſt genügenden, worin eben deswegen die Idee ſich ausdrückt. — Soll ſich die Kunſt in der Endlichkeit erſchöpfen, ſo muß eine zwiefache Art, den Gegenſtand zu erkennen, ſtattfinden. Es muß ein Endliches ſein, worin ſich zugleich das betrachtende Gemüth von dem Moment der Vereinigung der Gegenſätze ablöſen und in ſich den Punkt aufſuchen kann, worin dieſelben an ſich eins ſind. In jedem ſchönen Gegenſtande werden wir immer die Bedingungen der Idee, des höheren Selbſtbewußtſeins überhaupt, wahrnehmen. Daher empfinden wir zugleich die Har-

monie unſeres inneren Bewußtſeins, das uns in dem Moment der Wahrnehmung des Schönen des höchſten göttlichen Daſeins theilhaftig macht. In dem Daſein der Idee allein fühlen wir das vollkommene Leben, worin ſich unſere Individualität auflöſt. Es muß alſo das Bewußtſein der höchſten Erkenntniß mit der Wahrnehmung des Schönen verbunden ſein, wodurch alles Bedürfniß aufgehoben wird und alle Widerſprüche verſchwinden.

Daher die Wirkung der Schönheit, daß ſie das Gefühl der Einigkeit mit uns ſelbſt, der Beruhigung, der vollkommenen Zufriedenheit in uns hervorbringt. Dies iſt die höchſte Wirkung, die das Schöne auf uns äußern muß, der höchſte Gewinn von ſeiner Betrachtung. Wenige haben dies ganz gefühlt; noch Wenigere haben es beſtimmt ausgeſprochen. Moritz, den ſein Gefühl oft bewundernswürdig richtig geleitet, hat dieſe Wirkung des Schönen ſehr glücklich dargeſtellt. Seine kleine Schrift über die bildende Nachahmung des Schönen iſt daher in dieſer Hinſicht ſehr zu empfehlen.

Es bleibt nun aber immer noch die Frage nach der Möglichkeit des Schönen übrig. Sie eben iſt es, die uns die Unruhe giebt, womit wir nach dem Schönen ſtreben, und uns zum Hervorbringen deſſelben aus unſerem Bewußtſein, zur Kunſt antreibt.

Die Idee des Schönen kann nur vom Standpunkte des Bewußtſeins, nicht aber in der Natur erkannt werden. Die natürliche Betrachtung der Dinge beſteht in der Wahrnehmung der Beziehungen in der Idee, zwiſchen denen nichts erkennbar iſt, als die Begrenzung; dagegen im Selbſtbewußtſein ſich in den Gegenſätzen überall dieſelbe Einheit

wiederfindet. Die unmittelbare Gegenwart der Einheit der Idee iſt in der Schönheit weſentlich und unentbehrlich.

In der **Wirklichkeit** iſt daher die Schönheit nur da gegenwärtig, wo das Endliche in allen Gegenſätzen ſich ganz angefüllt zeigt von einem und demſelben Weſen. Man ſollte daher glauben, daß die Idee der Schönheit überhaupt alle Gegenſätze aufhebt, und die Idee ſelbſt in ihrer reinen Einheit hervortreten läßt. Darin aber liegt eben das Geheimniß, welches die Entwickelung der Idee der Schönheit ſchwer macht, daß zwar die Idee als eine und dieſelbe wirklich werden, aber zugleich ſich in die Gegenſätze der Exiſtenz entfalten muß, da ſie ſonſt gar nicht zur Wirklichkeit kommen würde.

Die Schönheit muß alſo nothwendig unter den **Gegenſätzen der Exiſtenz** betrachtet werden, und muß dennoch die volle Einheit des Bewußtſeins in ſich enthalten. Dieſer Widerſpruch läßt ſich nicht heben, wenn wir uns nicht die Einheit des Bewußtſeins als eine thätige, ſchaffende denken.

Die Exiſtenz oder die Wirklichkeit der Schönheit muß vollkommene **Einheit des Begriffes und der Erſcheinung** enthalten. Wo dieſe nicht iſt, wird beides bloß durch den Verſtand auf einander bezogen. Unter allen wirklichen Erſcheinungen nun iſt keine, in welcher Begriff und Gegenſtand vollſtändig in einander übergegangen ſind, außer der **Menſch**. Bei andern Individualitäten findet dieſe vollſtändige Verſchmelzung beider Seiten keinesweges ſtatt. Das Thier wird von ſeinem Begriffe nicht vollſtändig angefüllt, ſondern entwickelt ſich nur nach dem allgemeinen Geſetze der Gattung; es wird geleitet durch den Inſtinct, die Aeußerung des Gattungsbegriffes durch ein beſonderes Individuum.

Das Thier kann nicht zum Bewußtſein kommen. Im Menſchen allein kann daher die weſentliche, vollkommene Schönheit ihren Sitz haben. Zwar kann es noch eine andere, als menſchliche Schönheit geben; für die Idee aber iſt jener Satz unwiderſprechlich klar. Im Menſchen iſt Begriff und Exiſtenz, Seele und Leib vereinigt; beide füllen ſich ganz aus; daher iſt der Menſch vorzugsweiſe der Schönheit theilhaftig.

Es liegt jedoch darin ein Widerſpruch. Wäre Körper und Seele ununterſcheidbar, ſo wäre keine Exiſtenz denkbar. Es muß ein Gegenſatz ſtattfinden, vermöge deſſen Leib und Seele ſich wechſelsweiſe beſtimmen. Dieſen Gegenſatz zu bezeichnen, unterſcheiden wir geiſtige und körperliche Schönheit. In der geiſtigen Schönheit kann die Seele nicht angeſehen werden als ſich bloß auf den Leib beziehend, als das Allgemeine, Beſtimmende deſſelben; ſondern es muß in der Seele mit dem Allgemeinen zugleich die Beſonderheit enthalten ſein, und beide müſſen ſich gänzlich durchdringen. Die geiſtige Schönheit kann mithin weder in der beſonderen Beſchaffenheit der geiſtigen Vermögen, noch auch in dem ganz Allgemeinen liegen; denn der Sitz der Schönheit iſt der Moment der Durchdringung beider Seiten. Dabei verſchwindet das Charakteriſtiſche eben ſowohl als der allgemeine Begriff, in ſofern jedes für ſich betrachtet wird. Nur in der Durchdringung beider in dem Momente der beſtimmten Aeußerung beſteht die Schönheit. Jede einzelne Wirkung oder Aeußerung des Gemüths muß den allgemeinen Beſtimmungen deſſelben adäquat ſein.

Oft verwechſelt man das Intereſſante, das Merkwürdige oder Außerordentliche mit dem Schönen. So geſchieht es beſonders neueren Dichtern, die ſolche außer-

ordentliche Weſen als Individuen darzuſtellen ſuchen, woraus denn Lieblings-Charaktere und Normal-Perſonen entſtehen, auf welche alle möglichen Eigenſchaften zuſammengehäuft werden. Dieſer Fehler geht oft bis zum Lächerlichen bei Werner, mitunter auch bei Fouqué. Etwas Beſonderes, Ausgezeichnetes iſt darum noch keineswegs das Schöne. Daß eine einzelne außerordentliche Eigenſchaft des Körpers die Schönheit ausmachen ſolle, behauptet niemand; im Körperlichen fordert man Gleichmaaß; aber in der geiſtigen Schönheit vergißt man dieſen richtigen Grundſatz.

Die körperliche Schönheit beruht, wie man gewöhnlich wohl einſieht, auf etwas, was nach ſittlichen Anſichten oft eigenſchaftlos iſt. Der beſondere Körper ſoll den ganzen Begriff ausdrücken; es wird daher eine gewiſſe Harmonie gefordert, worin alle Beſonderheit zu dem gemeinſchaftlichen Ausdrucke des Begriffes verſchmolzen iſt. Mit Unrecht aber würde man annehmen, daß, auch wenn der Begriff ein unſittlicher wäre, Schönheit ſtattfinden müſſe, ſobald nur die beſondere Aeußerung ihm entſpricht. Dies iſt nicht möglich. Die Idee hebt ſolche Spaltungen ſchon an ſich auf. Alle Beſonderheiten müſſen durch das Band der Idee ſo verknüpft ſein, daß ſie ſich wieder auflöſen. Soll aber ein einzelner Körper dargeſtellt werden, ſo kann von einer Unſittlichkeit nicht die Rede ſein. Die Idee läßt ſich nur in einer Verknüpfung des Allgemeinen und Beſonderen ausdrücken, die ſo beſchaffen iſt, daß beides ſich ganz erfüllt; und in dieſer Harmonie werden ſolche abſchweifende Beſonderheiten gar nicht geduldet.

Betrachten wir aber den Körper für ſich, ſo muß er ſich doch auf die Seele beziehen, ſo wie die Seele umge-

kehrt auf den Körper. In der Wirklichkeit iſt daher die Schönheit nicht denkbar. Die Seele hat alle Beſonderheit in ſich verſchlungen; ſie muß ſich durch beſondere Aeußerung zeigen; dadurch aber wird ſie wieder als Schönheit aufgehoben; denn ſie muß ſich dann auf das Gebiet des Einzelnen beziehen. Geiſtige Schönheit wird nothwendig durch den Körper geſtört und aufgehoben. Eben ſo auf der andern Seite die körperliche Schönheit durch die Seele. Ein ſolches körperliches Weſen, wie es ſein muß, um ſchön zu ſein, kann keine beſondere Beſtimmtheit, keine Charakteriſtik der Seele haben. Wenn daher ein Körper im vollen Sinne ſchön iſt, ſo ſind darin die geiſtigen Begriffe ganz aufgegangen, und die Seele kann ſich daher als ſolche in einem ſolchen Körper nicht auf individuelle Weiſe äußern. Daher pflegen ſchöne Menſchen uns als geiſtlos zu erſcheinen.

In der wirklichen Welt iſt keine Schönheit, ſondern nur Annäherung, Erinnerung an dieſelbe. Auf dieſe Weiſe zerſtört das Schöne, als bloße Wirklichkeit theoretiſch betrachtet, ſich ſelbſt.

Man kann ferner ſagen — und dies iſt der zweite Gegenſatz —: Es kommt nicht darauf allein an, die Seele als den Begriff des einzelnen gegebenen Körpers zu betrachten, noch den Körper als beſonderen Ausdruck der Seele; beide müſſen in einem höheren Punkte betrachtet werden, wo Seele und Körper ſich überhaupt nicht unterſcheiden. So entſteht der Gegenſatz zwiſchen **Freiheit** und **Nothwendigkeit**, nach welchen beiden Beſtimmungen man das Schöne betrachten kann. In der Freiheit ſchafft das Bewußtſein ſich ſelbſt, indem es ſich ſelbſt beſtimmt und nichts als reine Thätigkeit iſt. Die Nothwendigkeit iſt die Wirk-

lichkeit, in welcher ſich das Bewußtſein erſchöpfen muß, ſo daß es hinſichtlich der Verbindung von Begriff und Erſcheinung ferner nicht mehr zu wählen hat.

In der Nothwendigkeit iſt eine Totalität, ein Univerſum vorausgeſetzt als Ausdruck eines höheren, ſich im Weltganzen erſchöpfenden Bewußtſeins. Hier würde das Endliche als Ausdruck der Schönheit erſcheinen, ſofern es abgegrenzt und vollendet, nicht handelnd und wirkend iſt. Auf dieſer Betrachtung der Welt als einer nothwendigen gründet ſich die Anſicht des Alterthums. Die Welt iſt eine gegebene, worin jede endliche Erſcheinung als ein beſonderes Moment der im Weltganzen ſich ausdrückenden allgemeinen Nothwendigkeit erſcheint. Darauf gründet ſich der Fatalismus, der die freie Thätigkeit des Individuums ausſchließt.

Auf der andern Seite kann man das entgegengeſetzte Princip, die Freiheit, aufſtellen, die nur auf dem Bewußtſein ſelbſt beruht. Die Welt der Freiheit iſt mehr ſittlich und thätig. Das Endliche muß in ſeiner einzelnen Aeußerung die allgemeine Freiheit ausdrücken, und in dem einzelnen Acte zugleich erkannt werden als Aeußerung des allgemeinen Bewußtſeins, wenn es ſchön ſein ſoll.

Die Freiheit aber zeigt ſich hier nicht gerade als ſittliche Freiheit; ſondern das Einzelne muß im Handeln ſein volles Bewußtſein ausdrücken, wobei der moraliſche und jeder beſondere Standpunkt verſchwindet, in ſofern es ſchön iſt. Eben ſo verſchwindet an der Nothwendigkeit das, was aus einzelnen Naturkräften hergeleitet iſt. Sprechen wir von Nothwendigkeit ſchlechthin, ſo meinen wir ſie, wie ſie das ganze Bewußtſein verſchlingt und ihm einen feſten Stoff anweiſt, über welchen es nicht hinaus kann.

Auf den Gegenſatz der Freiheit und Nothwendigkeit kann man alſo auch die Schönheit gründen. Hier finden ſich aber dieſelben Widerſprüche, wie bei der geiſtigen und körperlichen Schönheit. Die Freiheit wird durch den Naturlauf geſtört und kann daher nicht ganz zu Stande kommen; die Nothwendigkeit hingegen wird durch die Forderung ſittlicher Aeußerung geſtört. Der Menſch wäre bloße Maſchine, wenn er nicht ſittliche Freiheit hätte. So hebt Eines das Andere auf, und dieſer Gegenſatz kann mithin eben ſo wenig, wie der vorige, das Schöne zur Wirklichkeit bringen.

Nun kann man aber ferner fordern, daß beide Gegenſätze einander bedingen müſſen. So entſteht ein dritter Gegenſatz, der einen Ausweg zu geben ſcheint: der Gegenſatz der Individualität und der Natur. Die Individualität iſt zwar geiſtige Freiheit, d. h. Selbſtbeſtimmung, aber nie rein, ſondern durch den Naturlauf gehemmt. An dieſer Hemmung muß ſich erſt unſere Perſönlichkeit entwickeln; denn nur indem ſie in dieſem Kampfe erregt wird, kann die Individualität als ſolche beſtehen. — Die Nothwendigkeit auf der andern Seite erſcheint uns im Beſonderen und Wirklichen entwickelt als Natur. Sie beruht darauf, daß die verſchiedenen Beſtandtheile des Erkennens ſich das Gleichgewicht halten, ohne dadurch eine vollkommene Einheit zu bilden. In ſofern ſie in dem Einzelnen, Individuellen erkannt wird, iſt ſie die Natur. Alſo auch ſie muß ſich an einer Individualität beſtändig entwickeln. Es fragt ſich nun, ob dieſer Uebergang für die Schönheit genügt.

Auf ihm beruhen die neueren Theorien, welche von dem Gegenſatze des Subjectiven und Objectiven ausgehen,

wie die Schlegelſche Theorie, oder von dem Gegenſatze des Naiven und Sentimentalen. Man hat lange geglaubt, im Objectiven oder Naiven beſtehe die eigentliche Vollendung der Kunſt, weil darin alle Begriffe als im Stoffe aufgegangen erkannt werden. Dagegen wollte man das Sentimentale nicht ſo hoch anſchlagen, indem ſich der Gegenſtand nie vollende, da er immer noch auf eine beſondere Stimmung des Gemüthes bezogen werden müſſe.

Gehen wir auf unſere beiden Gegenſätze zurück, ſo zeigt ſich, daß danach das Schöne nicht in der Wirklichkeit beſtehen kann. Wenn in der objectiven Darſtellung der ganze Begriff in dem Einzelnen aufginge, ſo wäre es kein Einzelnes mehr; alſo auch im Objectiven muß die Natur nur erkannt werden als auf die Individualität bezüglich. Eben ſo wenig kann die Schönheit ganz im Subjectiven beſtehen. Der Gegenſatz zwiſchen Subject und Object kann kein entſcheidender in der Kunſt ſein; denn es iſt ein Gegenſatz des gemeinen Lebens.

Alle drei bisher betrachteten Gegenſätze gingen hervor aus der Unterſuchung der verſchiedenen Beſtandtheile der Exiſtenz. Da nun aber dieſe Betrachtung einſeitig iſt, ſo iſt noch eine andere zu verſuchen, wo die Einheit der Idee und die volle Wirklichkeit, worin ſich die Gegenſätze begrenzen ſollen, vorausgeſetzt wird. So entſteht der Gegenſatz zwiſchen Idee und Wirklichkeit; wir wollen ihn den Gegenſatz zwiſchen dem Göttlichen und dem Irdiſchen nennen, nicht aber zwiſchen dem Ideal und der einzelnen Erſcheinung.

Das Göttliche in der Kunſt iſt nichts Abſtraktes, ſondern die vollkommene Durchdringung der entgegengeſetzten

Elemente der Erkenntniß, das höchſte Bewußtſein; das Irdiſche der Moment der Endlichkeit, wo die Gegenſtände einander vollſtändig begrenzen und eben dadurch das Göttliche ſelbſt darſtellen. Das Irdiſche iſt alſo nicht durch Steigerung in das Göttliche zu verwandeln. Beide Gebiete ſind eben ſo wenig in der Kunſt, als in der Moral durch Steigerung einander zu nähern. Alle wahre Myſtik beruht auf der Offenbarung des Göttlichen in der Welt; alle wahre Religion beruht auf dieſer Myſtik. Beides, Göttliches und Irdiſches, muß für ſich betrachtet werden, entweder durch eine ewige Grenze getrennt, oder durch ein myſtiſches Band vereinigt. Soll nun die Schönheit da ſtatt finden, wo die Idee endlich und die Endlichkeit Idee geworden iſt: ſo ſcheint uns freilich Beides in Eins zu fallen, und wir denken uns ein Drittes, wo Göttliches und Irdiſches Eins werden. Dies kann aber nicht wirklich ſein; folglich hebt ſich die Kunſt gerade da auf, wo ſie entſtehen ſoll.

Bei dieſem Zuſammenfallen würde ferner gar keine Beziehung ſtatt finden, ſondern die Idee ganz für ſich beſtehen, und eben ſo die Endlichkeit, ganz nach der Lehre des Epikureismus. Es iſt hier gar keine Einwirkung des Göttlichen auf das Irdiſche, alſo auch in dieſen Gegenſätzen nichts für die Schönheit zu gewinnen.

Von der höchſten Wichtigkeit aber iſt eine Verbindung zwiſchen dem Göttlichen und Irdiſchen, ſofern wir mit unſerer Erkenntniß den Uebergang zwiſchen Beiden entwickeln. Daraus entſteht der Gegenſatz des Erhabenen und des Schönen. Erſteres findet ſtatt, wenn wir erkennen, wie ſich die Idee durch ihre Thätigkeit in die Welt herab begiebt. Wir erkennen in dem Erhabenen die werdende Schönheit.

Das Schöne dagegen beſteht in einer Beziehung der gegebenen Beſtandtheile der Wirklichkeit, vermöge deren ſie in die Idee aufgelöſt werden und in dieſer alle Beſonderheiten ſich vereinigen.

Dieſe Gegenſätze beruhen auf dem Uebergange des Göttlichen und Irdiſchen in einander, auf der Entwickelung des Einen aus dem Andern. Nun kann aber auch eine gegenſeitige Vernichtung beider ſtatt finden. Das Irdiſche kann im Göttlichen ganz aufgehoben und vernichtet werden: darauf beruht das tragiſche Princip; oder das Göttliche wird von dem Irdiſchen ganz verzehrt, und darin liegt das komiſche Princip.

In dem Gegenſatze zwiſchen dem göttlichen und irdiſchen Schönen zeigt ſich jedes von beiden als rein für ſich beſtehend und kann nicht in das andere übergehen. Aber auch hier bleiben die Widerſprüche. Wie iſt es möglich, muß man fragen, daß in der Erſcheinung die Entgegengeſetzten ſich ganz verſchmelzen, und wie können Idee und Erſcheinung ſo geſondert werden, daß das Eine das durchaus Beſtimmende iſt?

Es muß alſo ein Uebergang der Gegenſätze geſucht werden. Dieſer kann von zweifacher Art ſein: er kann 1) darin beſtehen, daß ſie bloß in der Richtung zu einander begriffen ſind; 2) darin, daß wir den Moment, in welchem beide zuſammenfallen, als Uebergang betrachten, ſo daß das Eine das Andere aufhebt und dieſer Akt ſelbſt der Moment der Schönheit iſt. — Beide Begriffe führen auf das unentbehrliche Bedürfniß eines Wirkens.

Der erſte Gegenſatz iſt der des Erhabenen und des Schönen. Unterſuchen wir, ob nicht die Gegenſätze ſo

vereinigt werden können, daß wir den einen aus dem andern herleiten, ſo zeigt ſich, daß dazu eine Wirkſamkeit nöthig iſt und wir das Schöne uns nicht als vollendet denken dürfen. Darin iſt dieſer Gegenſatz dem der Individualität und Natur analog. — Aus der bloßen wirklichen Erſcheinung, aus den relativen Gegenſätzen des gemeinen Verſtandes kann die Idee nicht hervorgehen. Soll die Schönheit aus der Vereinigung der Gegenſätze entſtehen, ſo muß aus der Idee als der urſprünglichen Einheit ſich die Wirklichkeit als eine Entfaltung entwickeln, in welcher wir die Einheit ſelbſt als das Thätige, Beſtimmende erkennen. Dies iſt der Standpunkt des Erhabenen. Es iſt das Schöne, in ſofern wir darin die lebendige Thätigkeit der Idee finden.

Wir müſſen aber auch von der Erſcheinung ausgehen können. Werden kann aus dieſer die Idee nicht. Soll ein Uebergang ſtatt finden, ſo müſſen wir die Idee vorausſetzen, in der Erſcheinung aber die Gegenſätze derſelben auf eine innere Einheit der Idee beziehen und in dieſer auflöſen. Veranlaßt uns der Gegenſtand dazu, daß wir die Gegenſätze auf eine zum Grunde liegende Idee zurückführen, ſo haben wir das Schöne im engeren Sinn.

Man könnte einwenden, dies ſei die Kantiſche Theorie. Das ganze Verhältniß hat den Anſchein eines bloß ſubjectiven, indem wir nicht allein von dem Gegenſtande ausgehen, ſondern auch von dem Zuſtande unſeres Erkenntnißvermögens bei Betrachtung des Gegenſtandes, und die Idee immer noch hinzugedacht werden muß, einmal als Urquell der Erſcheinung, das andere Mal als das, worin ſich die Erſcheinung auflöſt. — Es iſt aber deutlich, daß das Schöne nicht durch bloße ſinnliche Wahrnehmung aufgefaßt werden

kann, ſondern daß alle Kräfte des Gemüthes, das Denken und das Selbſtbewußtſein dabei thätig ſein müſſen. Der Gegenſtand ſoll die Idee ſelbſt ſein; alſo muß nothwendig auch die Erſcheinung gedacht werden können. Das Denken und das ſittliche Gefühl ſind nothwendige Organe zum Erkennen des Schönen. — Bloß ſubjectiv iſt alſo dies Verhältniß nicht. Erhabenheit und Schönheit beſtehen nicht bloß in einem Zuſtande unſeres Faſſungsvermögens, wie bei Kant, ſondern in dem Verhältniſſe der Gegenſtände zu der Idee; und dieſes Verhältniß kann durch uns ohne Denken nicht erkannt werden.

Das Erhabene beſteht darin, daß wir die Idee als ſich entwickelnd, den Gegenſatz der Erſcheinung aus ſich hervorbringend, bemerken. Ein Widerſpruch gegen das Schöne oder die weſentliche Erſcheinung iſt alſo im Erhabenen nicht vorhanden. Es iſt darin die vollkommenſte Vereinigung der Elemente des Schönen; nur daß wir die Idee als thätige erkennen. Ein Widerſpruch gegen die gemeine Erſcheinung aber iſt im Schönen, wie im Erhabenen, und in Allem, worin ſich die Idee offenbart.

Weil die Erſcheinung des Erhabenen als von der Idee ausgehend erkannt wird, ſo erſcheint es uns immer als Thätigkeit in der Form eines Aktes, einer Wirkſamkeit; daher rührt es, daß wir uns gegen daſſelbe klein fühlen, ſobald wir es mit unſerer gegenwärtigen Natur vergleichen. Doch muß beim Erkennen des Erhabenen dieſe perſönliche Rückſicht eigentlich ganz wegfallen. — Negative Dinge, wie Burke meinte, können nicht erhaben ſein; wohl aber ein Concentriren der Kraft in einen Punkt, worin ſich die Kraft als in einer Entwickelung begriffen zeigt. Daher kann aller-

dings die Kürze in der Poeſie erhaben ſein; nicht aber wegen des Negativen, ſondern wegen des Concentrirens der Kraft; eben ſo das Schweigen wegen der nicht entwickelten Kraft. — Die Beziehung auf unſere Perſönlichkeit muß dabei ganz untergeordnet werden.

Große Maſſen können nicht an ſich, ſondern nur, ſofern ſie eine Totalität von Kraft enthalten, erhaben ſein. Daher wirken große Naturgegenſtände als erhaben auf uns, weil wir die ganze Naturkraft darin concentrirt finden. Ueberall aber iſt etwas Wirkendes, Thätiges, ein Einwirken des Göttlichen in die wirkliche Welt nöthig, um das Erhabene hervor zu bringen. Und nicht bloß im Göttlichen, ſondern eben ſo gut auch im Irdiſchen erſcheint das Erhabene unter denſelben Bedingungen.

Das Daſein des Erhabenen können wir uns ſo denken, daß es in die wirkliche Erſcheinung eingegangen iſt, und dennoch durch die Entwickelung der Idee entſtanden erſcheint. So lange wir die Idee als das ſich noch Entfaltende denken, ſo lange nennen wir es das Erhabene. Hat aber die Idee die Erſcheinung ganz durchdrungen, ſo daß dieſe als Erreichtes, Vollendetes erſcheint, ſo nennen wir dies die Würde.

Die Würde iſt eigentlich und für uns hier ausſchließlich ein äſthetiſcher, kein moraliſcher Begriff. Sie iſt die in die Wirklichkeit und Erſcheinung ganz übergegangene Erhabenheit; dagegen das Erhabene ſelbſt noch im Uebergange begriffen iſt und unſere Aufmerkſamkeit vorzugsweiſe auf die Idee lenkt, während ſie durch die Würde auf die Erſcheinung gerichtet wird. Würde ſchreiben wir demjenigen, beſonders vernünftigen Weſen zu, bei welchem die Erhaben-

heit Zuſtand des gemeinen Lebens geworden, in ſein zeitliches Wirken übergegangen iſt. Das unbewußte Handeln nach Ideen giebt die Würde, die uns daher immer mehr als etwas Vollendetes, Ruhendes, hingegen die Erhabenheit mehr als Kraft, Thätigkeit, Unruhe erſcheint. Die Würde enthält ein Gefühl der vollkommenen Befriedigung. Sie kann, wie die Erhabenheit, eben ſowohl bei dem Irdiſchen, wie bei dem Göttlichen ſtatt finden.

Die Schönheit im engeren Sinn wird nicht von der Idee, ſondern von der Erſcheinung aus erkannt, in welcher wir aber die Idee finden, und die wir in die Idee müſſen auflöſen können. Das Schöne muß uns erſcheinen als das, was mit uns als erſcheinenden Weſen auf Einer Stufe ſteht; dagegen das Erhabene immer über uns ſteht, weil wir bei demſelben von der Idee ausgehen müſſen. Mit dem Schönen gehen wir um, wie mit unſeres Gleichen; und eben weil die Schönheit unſerm gemeinen Leben ſo nahe verwandt iſt, verwechſelt man (wie Burke) leicht den Reiz, der ein bloß ſinnliches Intereſſe giebt, mit der Schönheit, und macht ſo die Begierde zum Princip der Erkenntniß des Schönen.

Auch hier findet eine doppelte Anſicht ſtatt. Das Schöne, in ſeiner Beziehung auf die Idee betrachtet, erſcheint als etwas, worin die Idee noch zu ſuchen iſt, das ſich aber als Erſcheinung auflöſt, ſobald die Idee gefunden iſt. Daher muß das Schöne ein melancholiſches Gefühl erregen, da die Erſcheinung ſelbſt verſchwindet, ſobald wir ſie in die Idee auflöſen. Wir beſitzen das Schöne nur als Vergängliches, und der ganze Begriff des Schönen beſteht in der Vergänglichkeit, während andern Gegenſtänden die

Vergänglichkeit ihrem Weſen nach feindlich iſt. In der Schönheit hat die Erſcheinung immer zugleich einen negativen Sinn. Zwar können wir uns das Schöne immer nur als Ruhe und Befriedigung, nicht als Thätigkeit denken, und fühlen uns ſelbſt dabei beruhigt; zugleich aber empfinden wir den Schmerz des Bewußtſeins, daß wir fähig wären, die ganze Erſcheinung in die Idee aufzulöſen, wenn wir uns ihrer in voller Deutlichkeit bewußt würden. Mit der Zurückführung des Schönen auf die Idee ſind wir immer beſchäftigt, ohne je damit fertig zu werden; daher bei **Kant** auch das Schöne als ſubjectiv erſcheint.

Das Schöne kann aber auch ganz in den einzelnen Moment der Erſcheinung aufgegangen ſein; und dann nennen wir es die **Anmuth** oder Grazie. In dem Einzelnen, Zerſtreuten der zufälligen Erſcheinung nehmen wir die Spuren der Vollkommenheit der Idee wahr; wir erkennen, daß das Schöne ſich ganz in den zeitlichen, zufälligen Moment ergoſſen hat und darin ausdrückt. — Die Anmuth muß vom Reize wohl unterſchieden werden, der etwas ganz Sinnliches iſt. Nach **Leſſing** iſt die Grazie die Schönheit in der Bewegung gedacht, d. i. im zufälligen Momente der Erſcheinung. Denkt man ſich dabei nicht die bloße ſinnliche Bewegung, ſo iſt dieſer Ausdruck Leſſing's ſehr richtig.

In der Schönheit finden wir Ruhe und Selbſtgenügen, weil ſich die Erſcheinung mit der Idee geſättigt hat; in der Anmuth dagegen Thätigkeit und Lebendigkeit, aber als ideale Thätigkeit in der wirklichen Erſcheinung. Die Anmuth und das Erhabene ſind alſo die beiden Endpunkte, beide den Charakter der Thätigkeit tragend; Würde und Schönheit liegen in der Mitte, beide mit dem Charakter der Ruhe.

Dieſe Beſtimmungen bewährt die Erfahrung. Selbſt bei flüchtiger Betrachtung finden wir, daß gewöhnlich Erhabenheit und Schönheit als dem Menſchen urſprünglich angehörende Zuſtände angeſehen werden; dagegen Anmuth und Würde als etwas erſcheinen, was man erwerben könne, weil in dieſen mehr die beſondere Aeußerung im wirklichen gemeinen Leben in Betracht kommt. Daher das Streben vieler Menſchen, durch bloße Nachahmung der äußeren Erſcheinung (durch Affektation), alſo auf dem unrechten Wege Anmuth oder Würde zu erlangen; nicht aber Erhabenheit und Schönheit, welche Affectation nur eine künſtleriſche iſt.

Es zeigt ſich, daß wir auch mit dieſem Gegenſatze bei bloß theoretiſcher Betrachtung des Schönen nicht aufs Reine kommen. Das Erhabene erſcheint als noch unvollkommene Schönheit, und eben ſo das Schöne ſelbſt im engeren Sinn, da auch hier erſt eine Beziehung auf die Idee nöthig iſt. So haben wir nicht mehr den vollen Begriff der Schönheit, ſondern nur etwas ſich demſelben Näherndes; daher man denn meinte, das Schöne ſei bloß eine Erſcheinung der Idee der Sittlichkeit. — Eine ſolche unvollkommene Schönheit kann nicht Schönheit und Erhabenheit bleiben. Die Idee ſoll nicht erſt durch Reflexion zu der Erſcheinung hinzugedacht werden; ſondern es iſt das Weſentliche im Schönen, daß wir unmittelbar in der Erſcheinung die Idee als Eins und daſſelbe mit ihr erkennen. — Man müßte demnach nothwendig zeigen, daß ungeachtet des Ueberganges dennoch überall die Vereinigung der Idee mit der Erſcheinung erkannt werde. Eine ſolche Thätigkeit nun, welche dieſe Vereinigung zu Stande bringt, iſt eben die Kunſt. Durch die bloß theoretiſche Betrachtung aber können wir dahin nicht gelangen;

denn die Beziehung des Verſtandes kann nur dann beruhigt ſein, wenn die vollkommene Vereinigung ſchon vollendet iſt; ſo in dem Schluſſe, wo ſich der Verſtand nicht eher beruhigt, als bis die Concluſion da iſt. Nach dieſer Verſtandes-Anſicht alſo würde auch in der Vereinigung von Idee und Erſcheinung erſt der Schluß den Erfolg ausmachen; in dem Werden der Idee würde nichts zum Schönen Gehöriges zu erkennen ſein; und darin ſoll doch gerade das Schöne liegen.

Bloß theoretiſch kann alſo das Erhabene und Schöne nicht gedacht werden. Nur wo Erhabenes und Schönes ganz als Eins angeſehen werden, würde ſich der Verſtand beruhigen. In dieſer Einheit kann aber nicht allein das Schöne beſtehen; dies gemeinſchaftliche Dritte würde ſich nothwendig wieder auflöſen. Mithin kann auch in dieſem Gegenſatze das Schöne nicht als wirklich gefunden werden.

Wir können uns nun ferner den Moment des Ueberganges als Akt denken, durch welchen entweder die Erſcheinung ganz in die Idee verſchwindet, oder die Idee ſich auflöſt und in die Erſcheinung übergeht. Auf dieſen beiden Begriffen beruht der Gegenſatz des Tragiſchen und Komiſchen.

Das Schöne als Einheit der Idee und Erſcheinung kann, ſofern es Erſcheinung iſt, auf die Idee bezogen werden, und derſelben entgegentreten, in ſofern es Schönes iſt. Die Idee im Gegenſatz der Erſcheinung geſtaltet ſich zum Princip der Religion; wo die Erſcheinung in die Idee aufgeht, iſt der religiöſe Standpunkt.

So entſteht zwiſchen Religion und Schönheit ein Kampf und Widerſpruch; denn beide ſuchen etwas ganz Ent-

gegengeſetztes. In der religiöſen Betrachtung verliert ſich unſer ganzes Bewußtſein in die göttliche Idee. In der Schönheit iſt umgekehrt das göttliche Princip ganz in die Erſcheinung verſunken, etwas Wirkliches geworden, das unter der Form der Zeitlichkeit gedacht wird.

Beſonders wenn wir von dem Standpunkte der Exiſtenz aus reflektiren und beides als coordinirt im menſchlichen Leben vergleichen, entſteht nothwendig eine Einſicht in dieſen Widerſpruch, in welchem ſich die gemeine Reflexion verwirrt. Daher entſteht leicht oberflächliche Einſeitigkeit von beiden Seiten. Man kann von der Religion aus die Kunſt, und die Betrachtung der Welt aus dem Geſichtspunkte des Schönen verdammen. So hat die Kirche oft mit der Kunſt verfahren, und auch heut zu Tage giebt es noch Viele, die vermöge dieſer Einſeitigkeit die Kunſt für ein ſündliches Spiel halten. — Dieſe einſeitige Anſicht kann Muth und Luſt zu allem Schönen in der Zeitlichkeit als überflüſſig, ja als nachtheilig betrachten, womit denn unmittelbar Barbarei verbunden iſt.

Dies gegenſeitige Ausſchließen der Kunſt und der Religion kann ſich aber auch in dem edelſten und tiefſten Bewußtſein als ein Gefühl von der Spaltung äußern, welche der menſchlichen Natur weſentlich iſt. Auch bei lebhafter Ueberzeugung von der Berechtigung beider Seiten kann man über dieſen Zwieſpalt trauern, wie dies große Dichter und Künſtler nicht ſelten gethan, die aus Trauer über die Hinfälligkeit des Schönen ſich in die Religion verſenkten. Beſonders bei den italieniſchen Dichtern finden ſich viele Spuren der Art, die oft beigetragen haben, der Kunſt einen höheren Reiz zu geben.

Ganz verdammlich iſt aber die Meinung Vieler, die Kunſt oder das Schöne könne durch die bloße Erſcheinung beſtehen, und müſſe ſich dem Göttlichen oder dem religiöſen Princip entgegenſetzen. Auf dieſen irreligiöſen Weg führt das falſche äſthetiſche Gefühl, der Wahn, man könne die Kunſt mehr aus der Natur ſchöpfen, als aus der Idee. So wird das Aeſthetiſche oft zum Ausdruck, womit man das Oberflächliche, auf die bloße Erſcheinung Gegründete bezeichnen will, in welchem Sinne man von äſthetiſcher Theilnahme, äſthetiſchem Intereſſe und dergl. ſpricht.

Es kann dem Denkenden nicht entgehen, daß bei tieferem Gefühle von dem Gehalte dieſes Gegenſatzes beide Principien ſich immer mehr nähern und in einander übergehen. Die Religion kann nicht beſtehen ohne die Kunſt, als bloß Rationales; dieſe iſt die andere Seite der Religion. Soll ſich das religiöſe Princip offenbaren, ſo kann dies nur in Erſcheinungen geſchehen, die fähig ſind, eine Idee darzuſtellen. Eben ſo liegt die Beziehung auf das Religiöſe ganz in der Sphäre der Kunſt.

Es fragt ſich nun, wie das göttliche Princip ganz in das Schöne eingehen kann, ſo daß wir die göttliche Idee in dem Momente anſchauen, wo ſie mit der Erſcheinung auf Eins und daſſelbe zurückgeführt wird. Haben wir Beides in ſeinem Gegenſatze vor Augen, ſo entſteht daraus das T r a g i ſ ch e in der Kunſt.

Das tragiſche Verhältniß im Schönen liegt darin, daß das Schöne, als Erſcheinung, der göttlichen Idee als dem reinen Weſen entgegengeſetzt iſt und widerſpricht; daß, wenn ſich Beides in einem Akt des Uebergangs vereinigen ſoll, nothwendig das Schöne ſich ſelbſt als ein Nichtiges auflöſen und

vernichten muß; daß aber in demſelben Momente daſſelbe in ſeiner Vernichtung als Offenbarung des göttlichen Wirkens, der Idee erkannt wird.

Nicht die bloße äußere Erſcheinung wird aufgehoben. Dieſe beſteht aus einer unendlichen Kette von Beziehungen und Verknüpfungen, und kann ſich als ſolche nie vernichten, aber auch als ſolche nicht die göttliche Gegenwart aufnehmen. Soll die Erſcheinung durch die göttliche Idee aufgehoben werden, ſo muß ſie offenbar ſchon als ſchöne, als die Idee in ſich enthaltend, erkannt werden. Im Tragiſchen geht die Idee, das Schöne ſelbſt unter, nicht die gemeine Erſcheinung. Indem es aber untergeht, iſt es eben dadurch und in dieſem Momente reine göttliche Idee, die ſich offenbart, ſo wie das Zeitliche geopfert wird. Deswegen erſcheint uns beim erſten Augenblick das Tragiſche als ein Untergehen der Wirklichkeit, worin wir aber unmittelbar eine Offenbarung des Göttlichen bemerken, durch welche das Wirkliche vernichtet wird, nicht als bloße Erſcheinung, ſondern in ſofern es das Schöne iſt.

Im Tragiſchen müſſen die Idee und die wirkliche Erſcheinung als vollkommen entgegengeſetzt in einander übergehen. So entgegengeſetzt ſind aber Beide nur, in ſofern in der Erſcheinung ſelbſt die Idee liegen ſoll. Nach der proſaiſchen Anſicht kann ſich die Wirklichkeit nicht ſelbſt auflöſen; dieſe Art der Anſchauung dürfen wir alſo in der Kunſt nicht vorausſetzen. Das Princip der Zweckmäßigkeit muß hier ganz aus dem Spiele gelaſſen werden.

Soll die Idee in die Erſcheinung übergehen, ſo darf dieſe nicht betrachtet werden, in ſofern ſie als Wirklichkeit in bloßen Beziehungen beſteht; ſondern wir müſſen die Er-

ſcheinung in ihrem Hauptgegenſatze auffaſſen, und uns bewußt werden, daß ſie darin ſich ganz widerſpricht, daß dieſe Gegenſätze unvereinbar werden, weil ſie Erſcheinung iſt. So beruht das Tragiſche auf inneren Widerſprüchen der menſchlichen Natur, durch welche das Höchſte, die Idee in die Sphäre der Erſcheinung herabgezogen wird. — In der Erſcheinung iſt nothwendig etwas Weſentliches; es muß ſich aber als Erſcheinung in unvereinbare Gegenſätze theilen, wodurch es als ſolche ſich auflöſt. Was alſo im Tragiſchen vernichtet wird, iſt die Idee ſelbſt, in ſofern ſie Erſcheinung wird. Nicht das bloß Zeitliche geht unter; ſondern gerade das Höchſte, Edelſte in uns muß untergehen, weil die Idee nicht exiſtiren kann, ohne Gegenſatz zu ſein.

So geht Oedipus in Sophokles Tragödien nicht durch die bloße Hinfälligkeit des gemeinen menſchlichen Lebens, durch die Gewalt äußerer Umſtände und Zufälligkeiten unter, ſondern durch das, was das Edelſte im Menſchen iſt, in zwiefacher Bedeutung wahrgenommen. Er iſt zugleich ſchuldig und unſchuldig, da er unbewußt die größten Greuel vollbracht hat. Hier ſteht die menſchliche Natur mit ſich ſelbſt in einem für die Wirklichkeit unauflöslichen Widerſpruche. Die Idee muß hierüber unwiderſprechlich entſcheiden, aber nur als Idee; ſteigt ſie in die Erſcheinung herab, ſo muß ſie mit ſich ſelbſt in unerklärbaren Widerſpruch gerathen. Schuld und Unſchuld ſind unvereinbar, und der, in welchem ſich beide vereinigen, muß dadurch aufgerieben werden. Alle Entſchuldigungen vertilgen nicht das Gefühl der greuelhaften Thaten; und dieſes Gefühl kann wiederum nicht die Anerkennung der Unſchuld aufheben. So iſt der Menſch als erſcheinendes Weſen zu unvereinbaren Widerſprüchen ver-

dammt, die ſich nur mit der Aufhebung der Exiſtenz endigen.

Der Menſch kann in der Wirklichkeit an der Idee nur Theil haben, wenn er ſie ſelbſt mit in die Widerſprüche des wirklichen Lebens aufnimmt. Das Bewußtſein dieſes Zuſtandes veranlaßt die Trauer, die ſich nie auf die einzelne Perſon beziehen darf. Alles Mitleid, ſofern darunter das nur durch die Erſcheinung des Leidens erregte Gefühl verſtanden wird, iſt der tragiſchen Kunſt unwürdig. Das Loos des Menſchen überhaupt, daß er an dem Höchſten Theil hat und dennoch exiſtiren muß, bringt das echt tragiſche Gefühl hervor. Der Menſch fühlt ſeine Nichtigkeit, wenn er die Idee darſtellen will und dies nur in den Widerſprüchen der Exiſtenz vermag. Das Gebanntſein des Menſchen in die Exiſtenz alſo iſt es, wodurch das tragiſche Gefühl erregt wird.

Aber eben in dieſem Gefühle liegt zugleich die höchſte Erhebung, und zwar durchaus nur in denſelben Urſachen, nicht in einem andern Verhältniſſe. Wir wiſſen, daß unſer Untergang nicht die Folge einer Zufälligkeit, ſondern davon iſt, daß die Exiſtenz das Ewige, wozu wir beſtimmt ſind, nicht ertragen kann, daß mithin die Aufopferung ſelbſt das höchſte Zeugniß unſerer höheren Beſtimmung iſt. So liegt in dem Untergange ſelbſt das Erhebende und Erquickende des Tragiſchen; nicht in dem Erwarten eines beſſeren Looſes, welche Vorſtellung ſchon in das religiöſe Gebiet hinüberſchweift. Hier haben wir es nur mit der Exiſtenz und der Offenbarung des Göttlichen in der Exiſtenz zu thun. Nur von dem gegenwärtigen Daſein iſt hier die Rede; aber nicht in ſeiner Zufälligkeit, ſondern in ſeinem Weſen betrachtet. In dem Momente des Unterganges ſelbſt liegt zugleich die tröſtlichſte

Erhebung, da der Untergang nichts anders iſt, als die Erſcheinung der ſich in dieſer Vernichtung offenbarenden Gottheit.

Man vermeide alle Anſichten, die außer dieſen Beziehungen liegen, und habe nur den einen Moment vor Augen, wo die Vernichtung ſich zeigt als Offenbarung der göttlichen Idee. Eben das war den Alten das Schickſal. Es iſt nicht allein das Furchtbarſte und Schrecklichſte, ſondern zugleich das Herrlichſte und Erhebendſte; denn es iſt die Verherrlichung des offenbarten Göttlichen, das ſich nur dem ſich Aufopfernden zeigt, nur in der Vernichtung zur Erſcheinung kommt.

Bei den gewöhnlichen Anſichten von der Natur des Tragiſchen kann man zwei Extreme unterſcheiden. Die erſte Anſicht iſt die, welche ſich ausſchließlich an die wirkliche Erſcheinung heftet, nur an dem zeitlichen momentanen Daſein Theil nimmt. Darauf beruht die Theorie des Mitleids und Schreckens, die man dem Ariſtoteles nicht ganz mit Unrecht zuſchreibt. Das Reinigen der Leidenſchaften jedoch deutet beſtimmt darauf hin, daß Ariſtoteles durchaus nicht das weichliche gemeine Mitleid meinte, welches der Untergang des Einzelnen erregt und das ohne alle höhere Bedeutung iſt. Unſere Empfindung iſt in dieſem Falle mehr phyſiſcher, als ſittlicher Natur. Aber auch ſelbſt, wenn wir das einzelne Leiden auf die menſchliche Natur überhaupt beziehen, ſo knüpft ſich doch das Mitleid nur an ein zeitliches Intereſſe. Wir klagen doch nur über das Loos der erſcheinenden Menſchheit im beſonderen Leben. — Das Mitleid, wie der Schrecken, iſt für die Kunſt unbrauchbar. Auch hat es Ariſtoteles nicht ſo gemeint; denn er ſagt ausdrücklich: Mitleid und Schrecken ſollen gereinigt ſein. Die meiſten

ſpäteren Erklärer verſtehen den Ariſtoteliſchen Satz ſo: durch Furcht und Mitleid ſollen die Leidenſchaften überhaupt gereinigt werden. Ariſtoteles aber ſagt: Furcht und Mitleid ſelbſt, dieſe Leidenſchaften, die der Menſch auch ſchon natürlich, aber dann zeitlich fühlt, ſollen gereinigt werden. Soll der Menſch veredelt werden, ſo kann dies nicht dadurch geſchehen, daß man ihn von dieſen Gefühlen abzieht, ſondern ſo, daß man ſie ihn recht empfinden läßt, d. h. aus einem höheren Geſichtspunkte. So liegt hierin etwas ſehr Wahres, was nur empiriſch ausgedrückt iſt.

Die entgegengeſetzte Anſicht vom Tragiſchen geht von dem allgemein Sittlichen, von der Freiheit des Willens aus. Dieſe iſt im Grunde eben ſo proſaiſch, wie die vorige, nur moraliſcher aufgeſtutzt. Der Menſch, heißt es, werde durch die Sinnlichkeit am Sittlichen gehindert, müſſe aber ſeine Perſönlichkeit dagegen behaupten. Von dieſem Standpunkt erſcheint das Tragiſche als beruhend auf dem Widerſpruche des Sinnlichen gegen den freien Willen. Aeußere ſinnliche Gewalt kann uns die Ausübung des freien Willens unmöglich machen, ja uns ſogar vernichten; darin aber zeigt ſich eben der freie Wille, daß wir uns dennoch ihr entgegenſetzen. Dieſe Anſicht geht urſprünglich von der Stoiſchen Philoſophie aus und hat ſich an die Kantiſche Theorie angeſchloſſen. In der Tragödie nun, meinte man, ſei der Andrang einer rohen Naturgewalt gegen die Freiheit des Willens geſchildert. — Es iſt dies eine ganz proſaiſche Anſicht. Die Freiheit des Willens beruht danach bloß auf der Erſcheinung, daß wir ſelbſtändige Weſen ſind, die wollen können. Unſer moraliſcher Werth aber liegt vielmehr darin, daß wir alles Wirken in uns als Wirken der

Idee, des Göttlichen anſehen. Dem ſubjectiven Gefühle einer ſittlichen Würde und Kraft nachhängen, verführt zur Eitelkeit und zum Hochmuth, und iſt ſo weder ſittlich, noch künſtleriſch; ſo wenig, wie das bloß Sinnliche.

So wie das Tragiſche, ſo liegt auch das **Komiſche** ganz in dem Begriffe des Schönen, und beide können ohne dieſen in der Welt nicht gefunden werden. Das Komiſche wird am meiſten mißverſtanden; man denkt ſich ſelten etwas Beſtimmtes dabei und verwechſelt es mit dem Lächerlichen in der gemeinen Erſcheinung.

Das Komiſche iſt der gerade Gegenſatz des Tragiſchen. Das Schöne als vollkommene Einheit der Idee mit der Erſcheinung tritt mit der bloß gemeinen Erſcheinung in Gegenſatz. Das Schöne ſchwebt in der Mitte, indem es auf der einen Seite der Idee, auf der andern der gemeinen Erſcheinung entgegengeſetzt iſt. — Auch hier müſſen wir mit dem Widerſpruche zwiſchen dem Schönen und der gemeinen Erſcheinung anfangen. Sofern die gemeine Erſcheinung bloß in der Zufälligkeit der entgegengeſetzten Beziehungen beſteht, löſt ſie den Begriff der Schönheit auf und verwandelt ihn in die **ernſthafte proſaiſche** Anſicht der Dinge. So ſetzt die gemeine Erſcheinung ſich dem Schönen als feindſeliges Princip entgegen. Wenn ſich das Schöne als Erſcheinung in der Wirklichkeit auflöſt, ſo hört alle Vergleichung mit der Idee auf, und alle Erinnerung an dieſelbe verſchwindet. Das Schöne kommt ganz aus dem Spiel und verliert ſich in die bloße Erſcheinung.

Aber auch in dem gemeinen Erkennen ſelbſt iſt ein Streben, ſich zuſammenzuhalten und Princip für ſich zu ſein. Der Menſch kann nicht in der gemeinen Erſcheinung ſo be-

ſangen ſein, daß er nicht in einzelnen Momenten etwas an ſich Beſtehendes aus den gewöhnlichen Beziehungen herausheben könnte. So kann der menſchliche Geiſt in der gemeinen Erſcheinung etwas Weſentliches finden, worin die Erſcheinung, von der Idee abgefallen, für ſich beſteht. Dieſes ſetzt ſich als Princip für ſich der Schönheit entgegen, und die gemeine Erſcheinung wird ſo das gerade Gegentheil der Idee. Darin beſteht das Princip des Häßlichen, welches nicht in Mangelhaftigkeit den Naturgeſetzen gegenüber ſeinen Grund hat. Auch in der ernſthaften Betrachtung der Dinge liegt das Häßliche nicht; dieſe fällt mehr unter die moraliſche Beurtheilung, da ſie ſich dem Begriffe des Schönen ganz entzieht.

Soll etwas als dem Schönen Entgegengeſetztes erkannt werden, ſo muß darin eben daſſelbe geſucht werden, was im Schönen iſt, aber das Gegentheil darin gefunden werden. Wenn die Idee in der That fehlt, und die bloße Erſcheinung ſich für das Weſentliche ausgiebt, dann erſcheint das Häßliche. Das Häßliche iſt eine Empörung gegen das Schöne, wie das Böſe gegen das Gute. Im Häßlichen finden wir allemal ein Scheinprincip, worin die verſchiedenen Richtungen der Exiſtenz zuſammenſtreben. Natürliche Unvollkommenheiten ſind nur in ſofern häßlich, als in dieſer Verwickelung der bloß äußeren Kräfte ſich etwas darſtellen ſoll, was gleichwohl dieſe Kräfte als etwas Weſentliches zuſammenfaſſen will. Körperliche Häßlichkeit entſteht nur dadurch, daß dem menſchlichen Organismus ein falſches Princip der bloßen Exiſtenz untergeſchoben wird. Eben ſo iſt ein Gemüth, welches ſich dadurch dem Schönen entgegenſetzt, daß es das Gemeine in einen Punkt zuſammen

zufaſſen ſtrebt und ſich darin beruhigt, ein häßliches. — Bloße Zufälligkeit und Zweckwidrigkeit alſo macht nicht allein das Häßliche aus; ſondern daß in ſo widerſprechenden Dingen eine Einheit ſtattfinden ſoll, die nur die Idee ſein könnte, aber bloß in dem erſcheinenden Daſein geſucht wird. —

Das Häßliche iſt die erſte Form, in welcher ſich die gemeine Exiſtenz dem Schönen entgegenſetzt. Es erſcheint uns wie das Böſe nur als Negation der Idee, die aber poſitiv wird, indem ſie ſich an die Stelle derſelben ſetzen will. Beim Anblick das Häßlichen regt ſich das Gefühl des Schönen in uns im geheimen Widerſtande gegen das Häßliche; und dies dunkle Gefühl iſt die Schaam, die ſich freilich auch im Sittlichen äußert. Wer ſich geradezu für die Häßlichkeit erklärt, iſt ein Schaamloſer; nur Frechheit ſtellt das Häßliche als etwas Weſentliches hin. — Das Häßliche iſt alſo ein dem Schönen poſitiv Entgegengeſetztes, und es kann nur von völligem Ausſchließen deſſelben die Rede ſein.

Wenn ſich aber das gemeine Daſein durch kein eigenthümliches Princip dem Schönen entgegenſetzt, ſondern das Bedürfniß des Schönen in der gemeinen Exiſtenz gefühlt und ſtufenweiſe nach deſſen Erreichung in derſelben geſtrebt wird, ſo entſteht etwas der Verbindung der Kunſt mit der Religion Analoges. Das gemeine Bewußtſein ſtrebt durch eine Art Inſtinct dahin, das Schöne dadurch zu erlangen, daß es die Bedingungen ſeines eigenen Daſeins nach und nach der Idee gemäß zu ordnen ſucht. Daraus entſteht die Liebe zum Schmuck und Zierrath, der auch im gemeinen Leben eine edle Quelle hat. Das Edle, welches in dem Verlangen nach Schmucke liegt, iſt die Ahnung, daß ſich das Schöne mit dem gemeinen Leben ver-

ſöhnen könne. Die Abneigung gegen den Schmuck führt zur offenbaren Barbarei. Das Streben nach Schmuckloſigkeit artet ſehr bald in eine Sinnesart aus, die ſich am gemeinen Naturbedürfniſſe befriedigt. Allerdings iſt der Luxus ſehr verderblich; dieſer wird aber durch völlige Abneigung gegen Schmuck und Zierlichkeit nicht verbannt; ſondern dadurch werden nur Ausſchweifungen des ganz thieriſchen Bedürfniſſes herbeigeführt.

Der Schmuck hat alſo einen edlen Urſprung. Was in der Sittlichkeit die Sitte und der Anſtand, das iſt im Schönen der Schmuck; beide die Aeußerung der ihnen zu Grunde liegenden Ideen in der Erſcheinung des gemeinen wirklichen Lebens. Durch die Neigung zum Schmuck kann oft die Idee des Schönen ſelbſt gerettet und allmählig geläutert werden. Iſt aber dies Bedürfniß einmal abgeworfen, ſo iſt es ſchwer, ein Gefühl für das Schöne wieder zu erzeugen, und die Mittel der Kunſt werden dann zu gemeinen Vergnügungsmitteln erniedrigt.

Sollen die beiden Elemente des Schönen in einander übergehen, ſo muß dies auch nach der Richtung der Erſcheinung ſtattfinden können, ſo daß die Idee des Schönen ſich ganz in die Zufälligkeit und die Beziehungen des gemeinen Lebens verliert. Erhält ſich auf dieſe Weiſe die Idee durch das gemeine Leben in der Exiſtenz, ſo iſt dies das Komiſche. Im Tragiſchen wird die Idee ſo vernichtet, daß ſie als Idee rein hervortritt. Hier wird die Idee auch in die Exiſtenz aufgelöſt; aber nicht um dieſe zu vernichten, ſondern ſich mit ihr feſtzuhalten durch ſtufenweiſe Verknüpfung des Allgemeinen und Beſonderen. Wir finden die Idee in dem zeitlichen Zuſtande gegenwärtig, und ſie erhält ſich in dieſem,

ungeachtet ſie ſich darin auflöſt. Auch hier alſo zeigt ſich ein Widerſpruch zwiſchen Idee und Wirklichkeit, mit welchem aber zugleich eine Beruhigung verbunden iſt, und zwar die umgekehrte, wie beim Tragiſchen, beſtehend in der Wahrnehmung, daß Alles doch zuletzt gemeine Exiſtenz und auch in dieſer überall die Idee des Schönen gegenwärtig iſt, daß wir mithin in unſerer Zeitlichkeit doch immer im Schönen leben. Daher entſteht eine Luſt und Freude an der Wirklichkeit. Die gemeine Luſt wird durch die Befriedigung der natürlichen Bedürfniſſe hervorgebracht; hier hingegen fühlen wir in unſerer Wirklichkeit zugleich ein höheres Bedürfniß befriedigt.

Das Komiſche beruht auf einer eben ſo allgemeinen menſchlichen Anlage, wie das Tragiſche; beides gehört gleich nothwendig und weſentlich zum Schönen. — Das gemein Lächerliche verhält ſich zum Komiſchen, wie das Traurige zum Tragiſchen. So wie das Tragiſche weder auf Furcht und Mitleid, noch auf ſittlicher Trauer beruhen kann, eben ſo wenig kann das Komiſche bloß auf der Bemerkung beruhen, daß ſich die Ideen durch Verknüpfung mit der gemeinen Natur auflöſen.

Das Lächerliche beſteht darin, daß wir auch andere Principien als die des Schönen im Daſein finden. Es entſteht z. B. aus der Wahrnehmung der gemeinen Sinnlichkeit, wenn wir bemerken, daß der Menſch, ungeachtet ſeiner höheren Natur doch dem Sinnlichen hingegeben iſt und dadurch dem Sittlichen ſich entgegenſetzt. So entſteht das Sinnlich-Lächerliche, dem Sinnlich-Rührenden, Furcht und Mitleid Erregenden entgegengeſetzt. Das Sinnlich-Lächerliche iſt gewöhnlich harmlos und nicht böſe gemeint, und da-

her die Quelle des Scherzhaften oder Luſtigen. — Es giebt aber auch ein Sittlich-Lächerliches, welches darauf beruht, daß die menſchliche Natur, indem ſie ſittliche Principien erkennt, dadurch ſelbſt zu Falle kommt, weil dieſe immer die Geſtalt der gemeinen Exiſtenz annehmen. So iſt der Hochmuth ein Sittlich-Lächerliches. Dieſes hat einen herberen und ſchärferen Charakter. Es erregt ein boshaftes bitteres Lachen und giebt der Neigung des Spottens über Andere und der böſen Nachrede den Urſprung.

Das Komiſche iſt keins von beiden; es liegt in der Mitte beider, und entſteht daraus, daß wir in der geſammten menſchlichen Natur und in allen ihren Widerſprüchen dennoch immer die Idee finden. Dies Gefühl, daß die Idee in der Exiſtenz bleibt und wir nie ganz von ihr verſtoßen ſind, macht uns froh und glücklich.

Wer gewiſſe ſittliche Vorzüge äußerlich nachahmt, ohne daß das Innere dem äußeren Schein entſpricht, der ſtellt etwas Komiſches dar, worin wir aber die Idee, nur in einer beſonderen Form, erblicken. Das Komiſche hat ſeinen Sitz nicht allein in einem Contraſt oder Widerſpruch für den Verſtand; ein ſolcher kann nie zum Lachen, vielmehr nur zur Anſtrengung des Verſtandes antreiben, um die Widerſprüche zu unterſuchen. Das Erſcheinende muß ſich auf eine Idee beziehen, die Idee in der Erſcheinung erkannt werden; nur dann kann das Schöne überhaupt entſtehen, und zwar unter den angegebenen Bedingungen das Komiſche.

Das Komiſche hat durchaus nichts Erniedrigendes, das wir uns nur erlaubten. Dies ſind Anſichten, die aus dem Standpunkte des gemeinen Lebens herrühren. Für die Kunſt iſt das Komiſche etwas rein Ideales, und das vollkommene

Komiſche eben ſo edel und hoch, als das vollkommene Tragiſche. Wir müſſen beim Komiſchen in die Widerſprüche des gemeinen Lebens eingehen, beim Tragiſchen in die Vernichtung, die dem Menſchen aus ſeinen höchſten Gaben entſtehen muß. In beiden Gebieten alſo verſenken wir uns ganz in die nichtige Natur des Menſchen, wo er ein bloßer Schein iſt; aber eben dies muß dahin führen, in dem Schein etwas Weſentliches zu erkennen. So erreicht dieſe Anſchauung das Höchſte indem wir die Gegenwart der Idee darin bemerken. Im Komiſchen zeigt ſich die Idee als den Widerſprüchen unterworfen, in ſie aufgelöſt, bloß durch den Zuſammenhang des gemeinen Bewußtſeins erhalten; aber wir ſehen in dem flüchtigen Augenblick immer die Offenbarung der Idee, und dies eben iſt es, was uns aufheitert. Shakſpeare iſt in dieſer Beziehung das größte Muſter.

Die Unterſcheidung eines Niedrig-Komiſchen und Hoch-Komiſchen — jenes in dem eigentlich Lächerlichen beſtehend, dieſes veredelt durch einen Anſtrich von Ernſt — beruht auf einer höchſt irrigen Anſicht. Viele halten das Liederliche, Plumpe und Gemeine für das Komiſche. Dieſes iſt aber ganz ſchlecht und weder niedrig-komiſch, noch überhaupt komiſch. Der ganze Unterſchied iſt oberflächlich. Einen richtigen können wir machen, indem wir 1) von dem Beſonderen oder dem Moment der Erſcheinung, 2) von dem Allgemeinen der menſchlichen Natur überhaupt, als dem durch die Idee Gegebenen, ausgehen. Dieſer richtige Gegenſatz wird unten bei der Betrachtung der dramatiſchen Poeſie weiter verfolgt werden.

Jeder von den beiden geſchilderten Standpunkten, der tragiſche wie der komiſche, iſt durchaus univerſell und faßt

das Schöne ganz in ſich. Es ſind alſo nicht beſondere Modificationen, die das Schöne nur an ſich tragen, ſondern Beſtandtheile, die zum Begriffe des Schönen überhaupt gehören. Nur in gewiſſen Gattungen ſondern ſich beide ab. Sie ſind aber an ſich dem Begriffe des Schönen eben ſo weſentlich, wie alle jene andern Gegenſätze.

Auch das Erhabene kann auf gewiſſe Weiſe komiſch, und das Schöne im engeren Sinn tragiſch ſein; auch das Göttliche kann komiſch, das Irdiſche tragiſch ſein. Es hängt dies alles von gewiſſen beſonderen Zeit- und Volksanſichten ab, vermöge deren die Principien ſich zu verſchiedenen Zeiten ganz verſchieden äußern, manchmal mehr geſondert, manchmal in einander gewirrt erſcheinen können. Ariſtophanes macht die Götter oft lächerlich; daſſelbe thaten im Mittelalter geiſtliche Komödien. Auch Werke der bildenden Kunſt aus dem Mittelalter zeigen oft ein deutliches Parodiren des Göttlichen. Durch alles dies aber wird das Göttliche an ſich nicht beeinträchtiget.

Betrachten wir das Tragiſche und Komiſche an ſich, ſo zeigt ſich, daß das Schöne ſich auch hier nur in dem Momente erzeugt, wo der Uebergang unmöglich iſt, ſo daß es ſich auch hier ſelbſt zerſtört und keine Vermittelung ſtattfinden kann. Dieſe beiden Verhältniſſe zeigen nur den Moment der Verwandlung, wo Idee und Erſcheinung ſich gegenſeitig vernichten. Die entgegengeſetzten Beſtandtheile heben in dieſem Punkte einander auf und das Schöne kann als etwas Abgeſchloſſenes, Vollendetes hier nicht beſtehen. Wie könnte es dies, wenn im Tragiſchen die Idee vernichtet wird, oder wenn ſie im Komiſchen ſich in die Erſcheinung verliert? — Und wer giebt uns das Recht, dieſe Richtun-

gen zu unterſcheiden? Iſt nicht das Schöne vielmehr da, wo Tragiſches und Komiſches Eins ſind, wo Erſcheinung und Idee auf gleiche Weiſe in einander übergehen?

Alle dieſe Gegenſätze zeigen deutlich, daß es überhaupt kein Schönes giebt, ſo lange wir es als bloß Theoretiſches betrachten, daß in der wirklichen Welt kein Schönes iſt. Dies lehrt uns das Schickſal des Schönen im Tragiſchen und Komiſchen vorzüglich. Es geht mithin aus dieſer theoretiſchen Betrachtung hervor, daß das Schöne an und für ſich nicht beſteht, und es fragt ſich weiter, wie wir uns denken ſollen, daß es ein Schönes geben kann. Daß es ein Schönes geben muß, iſt gewiß; aber wie kann es entſtehen und beſtehen?

Das Ergebniß der bisherigen Unterſuchung war: 1) daß das Schöne aus Beſtandtheilen zuſammengeſetzt iſt, die ſich ſelbſt aufheben; 2) daß es durch eine Beziehung dieſer Beſtandtheile auf einander erhalten werden könnte, daß aber dieſe entweder bloße Verſtandesbeziehung wird, oder in dem Punkte des Zuſammenfaſſens ſich aufhebt. — Das Schöne kann nur durch einen Standpunkt gerettet werden, wo der volle Widerſpruch der Beſtandtheile ſelbſt als eine Beziehung erſcheint, wo die Beziehung eine vollkommene wird, ſo daß ſie Anſchauung iſt, und eine völlige Einheit der Gegenſätze ſtattfindet, die zugleich als Akt der Beziehung erkannt wird.

Wenn wir in den widerſprechenden Beſtandtheilen den Akt des Ueberganges ſelbſt erkennen, wenn dieſe Thätigkeit darin das wirklich Gegenwärtige iſt, ſo müſſen auch die Beſtandtheile in dieſer Thätigkeit gegenwärtig ſein, obgleich ſie ſich aufheben, weil wir die Thätigkeit, wodurch ſie ſich aufheben, allein als das Gegenwärtige und Wirkliche wahr-

nehmen. — Können wir den Akt faſſen, durch welchen die Idee in die Wirklichkeit geſtoßen wird, und gleichwohl nicht aufhört, Idee zu ſein: ſo wäre der Uebergang das, was wir als wirklich vor uns hätten, und die Extreme würden nur in dieſem Uebergange von uns aufgefaßt. Das Schöne kann alſo nur in einer Thätigkeit liegen, welche ſo aufgefaßt wird, daß wir die Gegenſätze in dem Akt ihres Ueberganges erkennen. Eine ſolche Thätigkeit iſt die Kunſt.

Die Kunſt muß vom menſchlichen Bewußtſein ausgehen und kann keine Naturthätigkeit ſein. Der Stoff ſondert ſich vom Bewußtſein ab, ſo daß beide nur in der relativen Verknüpfung für einander da ſind; dadurch entſteht uns eine Außenwelt, die für die Kunſt ſchwindet. Die Kunſt ſoll im innerſten Bewußtſein bloß durch Thätigkeit deſſelben die beiderſeitigen Elemente zuſammenfaſſen. Sie iſt etwas ganz Innerliches, da ſie bloß im Bewußtſein iſt, und zugleich etwas ganz Aeußerliches, in ſofern ſie allen Stoff als Inneres erkennt. Denn nur dann nehmen wir ein Kunſtwerk würdig wahr, wenn wir es als Element unſeres Bewußtſeins ſelbſt betrachten.

Zweiter Theil.

Von der Kunſt.

Erſter Abſchnitt.

Conſtruction der Kunſt, des Künſtlers und des Kunſtwerkes.

Die Offenbarung des Weſentlichen iſt überall nicht möglich, ohne Untergang des Scheinbaren; ſo denn auch im Gebiete des Schönen, das wir durch alle ſeine Schickſale verfolgt haben. Es fragt ſich nun, ob wirklich durch ein Handeln die Widerſprüche gehoben werden können, da ja das Handeln auch ein zeitliches iſt und ſich ſelbſt aufheben kann.

Das Handeln an und für ſich, wenn es ſich als ein gemeines Handeln zeigt, kann allerdings die Schönheit noch nicht retten. Es muß hier ein höheres Handeln ſtattfinden, in welchem wir uns nicht bloß durch den Begriff eines auszuführenden beſonderen Dinges und durch den äußeren Gegenſtand beſtimmt fühlen. In dem gemeinen Handeln unterſcheiden wir den Gegenſatz, vermöge deſſen wir als freie Weſen durch den Begriff eines Dinges außer uns, als unſeren Zweck, beſtimmt ſind, und hinwiederum dieſes Ding außer uns ſelbſt beſtimmen. Wir ſind genöthigt, einen be-

ſonderen Begriff anzunehmen, der ſich in dem einzelnen Dinge, in ſofern es dieſes iſt, wieder darſtellen muß. So ſcheidet ſich hier gerade durch die Ausführung Allgemeines und Beſonderes. In der Kunſt aber ſoll beides Eins ſein; mithin kann jene Spaltung darin nicht angenommen werden.

Das Handeln der Kunſt kann alſo kein rein-praktiſches ſein. So wie vorher die rein-theoretiſche Anſicht nicht beſtehen konnte, ſo auf der andern Seite auch nicht, das rein-praktiſche Handeln. Die Zweckmäßigkeit darf nicht Maaßſtab der höheren künſtleriſchen Thätigkeit ſein; denn gerade durch jene werden die Elemente in Allgemeines und Beſonderes geſchieden. Es muß vielmehr hier ein Handeln ſtattfinden, in welchem die urſprüngliche Einheit des Allgemeinen und Beſonderen vorausgeſetzt wird, beides, wie im Wollen, ſo in der wirklichen Ausführung eins und daſſelbe iſt, mit einem Worte: ein Handeln in der Idee oder nach der Idee. Dies iſt das Handeln der Kunſt.

Auch das rein-praktiſche Handeln iſt nur durch die Idee ein ſeiner Beſtimmung entſprechendes Handeln. Im ſittlichen Handeln aber wird die Idee nur als die entſcheidende Beziehungsregel zu Grunde gelegt. Im Schönen hingegen ſoll die Idee ganz Wirklichkeit ſein; ſie kann mithin nicht bloß zum Grunde gelegte Regel des Handelns ſein, ſondern muß als die handelnde Thätigkeit ſelbſt erſcheinen und ſich als Idee durch Allgemeines und Beſonderes zugleich beſtimmen. Die urſprüngliche Einheit der Idee muß in dieſem Handeln ganz gegenwärtig ſein.

Der Künſtler hat das, was er durch ſein Handeln bewirkt, in ſich ſchon gegenwärtig; es iſt für ihn ſchon da,

ſchon vollendet. Es iſt die in ihm lebendige Idee, und ſein wirkliches Handeln kann nicht dazu dienen, das Schöne zu machen, ſondern nur ſich daſſelbe vollſtändig zum Bewußtſein zu bringen, es durch Reflexion ſeiner ſelbſt in ſich zu beleben. An und für ſich iſt es ihm von Anfang an gegenwärtig, und macht eigentlich ſeine Thätigkeit ſelbſt aus. Der Künſtler hat das Bild ſchon vor ſich, indem er handelt; er zerlegt es nur und bringt es dadurch für ſein Bewußtſein zur Klarheit.

Dieſe dem Künſtler ſchon ehe er handelt, inwohnende Idee, nennt man gewöhnlich ſein Ideal, macht ſich aber davon in der Regel eine falſche Vorſtellung. Das Schöne iſt in dem Gemüthe des Künſtlers ſelbſt gleich ganz vollendet. Wenn er handelt, zerſetzt er nur dies Einfache und Univerſelle, um es ſich für ſein gegenwärtiges Bewußtſein klar zu machen.

Die künſtleriſche Erzeugung nach entgegengeſetzten Richtungen beſteht nur darin, daß die Thätigkeit des Künſtlers die urſprünglich einfache Idee in ihre Gegenſätze zerlegt. Die urſprüngliche Einheit der Gegenſätze in der Idee muß alſo vorausgeſetzt werden; dann bezeichnen die entgegengeſetzten Richtungen nur die Thätigkeit des Künſtlers, die ſich immer in dem Akte der Einheit erhält. Das künſtleriſche Handeln ſelbſt iſt nichts anders, als die Thätigkeit der Idee, wodurch dieſe ſich ſelbſt bewirkt, das Leben der Idee ſelbſt. So gefaßt, hören jene Gegenſätze auf, das Schöne zu vernichten, was nur für den gemeinen Verſtand geſchieht, für welchen ſie unvereinbar bleiben. Betrachten wir die Verbindung als einen Uebergang, und beide übergehenden Theile

als urſprünglich daſſelbe, ſo haben wir ein Handeln der Idee, worin die verſchiedenen Beziehungen nur dadurch entſtehen, daß die Idee ſich zerſetzt.

Das künſtleriſche Handeln iſt kein Machen nach Zwecken durch Mittel. Der Kunſt ſchreiben wir ein Schaffen zu, wodurch dasjenige zur Wirklichkeit kommt, was vorher ſchon da war. Dies iſt die Thätigkeit der Kunſt, durch die allein das Schöne gerettet werden kann.

Man hüte ſich vor dem Wahne, daß ein abſtrakter Begriff in des Künſtlers Seele vorausgeſetzt ſein müſſe, wonach er den beſondern Gegenſtand bilde. So entſtände nur ein partieller Uebergang und das Verhältniß von Zweck und Mitteln, welche Spaltung hier nicht Statt finden kann. Es iſt für die Kunſt ganz einerlei, ob von dem allgemeinen Begriffe, oder von dem beſonderen Dinge angefangen wird. Eines von beiden geſchieht immer; auf die künſtleriſche Thätigkeit aber als ſolche hat dies keinen Einfluß, da dieſelbe eine bloße Zerſetzung der Idee iſt.

So iſt es z. B. einerlei, ob der dramatiſche Dichter einen hiſtoriſch gegebenen Stoff wählt, und Begriffe, die ſich darin vorfinden, ausſpricht, oder ob er von allgemeinen Begriffen der menſchlichen Natur, Leidenſchaften, Affecten u. ſ. w. ausgeht, und dieſe in einem beſonderen Falle darſtellt. Dieſe beiden Wege ſind hinſichtlich der Kunſtthätigkeit durchaus nicht weſentlich verſchieden. In beiden Fällen findet nur eine Zerſetzung deſſen Statt, was in der Idee Eins iſt, wodurch dieſelbe zur Wirklichkeit kommen muß. Die Kunſt muß ſich nach jenen Richtungen unterſcheiden; in der künſtleriſchen Thätigkeit iſt beides Eins. Der Künſtler muß in dem Factum ſchon die allgemeinen Begriffe ganz gegenwär-

tig finden, eben ſo gut aber von dieſen ausgehen können, falls ſich das Factum nicht gerade vorfinden ſollte.

Die Thätigkeit iſt eine reflectirende, wodurch die Gegenſätze als ganz gleichgültig auf einander bezogen werden. Im Schönen vereinigt ſich, wie im höheren Handeln überhaupt, immer Theoretiſches und Praktiſches. Die Idee wird durch ihre Zerlegung nur zur Wirklichkeit, indem ſie dadurch in das Reich der Gegenſätze verſetzt wird. Bloße Gelegenheitswerke ſind daher nur dann künſtleriſch, wenn ſie wirklich die Idee enthalten. Eben ſo wenig bleibt der Künſtler in ſeiner Sphäre, wenn er bloß abſtracte Begriffe darſtellen will, in welchem Falle er zum Moraliſten wird. Dem Künſtler müſſen beide Elemente, der Gegenſtand und ſein Begriff, ganz in der Einheit der Idee liegen.

Die Idee kann nur durch ſolche Beziehungen in die Wirklichkeit eingehen; wie dies geſchehen kann, muß der Hauptgegenſtand unſerer ferneren Unterſuchungen ſein. Die Thätigkeit der Kunſt kann nur beſtehen in einem Uebergange des einen Beſtandtheils in den andern; wobei uns aber gegenwärtig bleiben muß, daß dieſer Uebergang nur Zerlegung der einen Idee iſt. Dadurch, daß es das Eine und ſelbe iſt, was ſich mit ſich ſelbſt verbindet, wird die Kunſt zu einem Praktiſchen. Setzten wir Allgemeines und Beſonderes nur voraus und bezögen es auf die urſprüngliche Einheit, ſo hätten wir ein bloßes Denken, wie in der Idee der Wahrheit, wo die Idee allen Verknüpfungen der gegebenen Gegenſätze zum Grunde liegt, die in die Einheit derſelben verſenkt werden. — Im Handeln bezieht ſich das Eine und ſelbe auf ſich, beſtimmt ſich ſelbſt und ſpiegelt ſich ſelbſt ab. So geſchieht es in der Kunſt, die eben deswe-

gen eine Thätigkeit iſt, zugleich aber theoretiſch wird, indem ſie die volle Einheit der Gegenſätze ſchon vor ſich hat, und daher ſchafft, nicht macht.

Dieſe Thätigkeit kann aber von zwei Seiten betrachtet werden. Wir können 1) die Idee als ſchon gegenwärtig vorausſetzen und ſie bloß entfalten. Dies iſt der *theoretiſche* Theil der Kunſt, das innere Wirken des *künſtleriſchen Gemüthes*, worin die Idee in ihrer ganzen Fülle gegenwärtig iſt; die innere Operation in dem Gemüthe des Künſtlers, wonach derſelbe in ſeinem Charakter zu beurtheilen iſt. Dies iſt der *ſubjective* Beſtandtheil, da er im bloßen Bewußtſein, und zwar in dem beſonderen Bewußtſein liegt.

Betrachten wir 2) das Reſultat der Thätigkeit, ſo muß ſich in der Entwickelung ſelbſt das Ganze wieder zur vollkommenen Einheit der Idee ſchließen. Die Idee ſchließt ſich gleichſam wieder zuſammen, da ſie ſich vom Künſtler aus öffnete; aber ſie ſchließt ſich in einem Momente der Wirklichkeit. Dadurch entſteht eine wirkliche Erfahrung von dieſer Vereinigung in der Form einer beſonderen Thatſache. Dieſe nennen wir das *Kunſtwerk*, welches mithin der Moment iſt, worin ſich die Idee vermittelſt gegebener Stoffe in ihre Einheit wieder verknüpft.

Erſt damit iſt die künſtleriſche Thätigkeit vollendet. Das Kunſtwerk iſt zur künſtleriſchen Thätigkeit unentbehrlich. So lange die Idee bloß im Gemüthe bleibt, iſt ſie nur Reflexion. Die Thatſache der Ausführung iſt nothwendig; ſie vollendet den Künſtler ſelbſt, indem ſie ihm die Idee in der Wirklichkeit zum Bewußtſein bringt. Erſt durch das Kunſtwerk erfährt er, was er mit ſeiner Thätigkeit gewollt hat.

Gerade mit der Thätigkeit, die von urſprünglicher Einheit ausgeht und beides, Allgemeines und Beſonderes, vorausſetzt, iſt nothwendig verbunden, daß ſie ſich in einem wirklichen Reſultate abſchließen muß, worin ſie ganz vorhanden iſt. Das wirkliche Object muß die Vereinigung der entgegengeſetzten Elemente enthalten. So ſchließt ſich die Idee in dem vollen Daſein, als einer Wiederkehr der urſprünglichen Einheit. In dem Punkte, wo die Wirklichkeit in ihrer vollen Bedeutung zu Stande kommt, hebt ſie ſich zugleich auf, indem ſich durch die Erſcheinung der Idee die Gegenſätze der Wirklichkeit auflöſen.

Die Kunſt iſt nicht als eine zweckmäßige Thätigkeit zu betrachten, die von einem Vorſatze ausginge, das Kunſtwerk nicht als ein bloßes Object, ein bloß vollendetes äußeres Daſein, das nur den Zweck darſtellte. Dieſe Sonderung des Objectiven und Subjectiven findet nur in der relativen Thätigkeit Statt. Die Kunſt ſoll die ganze Idee in dem Objecte darſtellen. Daher muß das Kunſtwerk ein ganz Einzelnes, Endliches und zugleich voller Ausdruck der Idee ſein, oder vielmehr ein Organ der Idee, ein Moment des Lebens der Idee, in welchem dieſelbe an einer beſtimmten Stelle der Wirklichkeit zur Erſcheinung kommt. Das Kunſtwerk ſtellt daher das Schöne in ſeiner ganzen Bedeutung dar, als beſondere Offenbarung der Idee.

Wir müſſen uns ganz losmachen von der Vorſtellung, daß das Object durchaus ein Aeußeres, von dem Vorſatz Abzuſonderndes iſt. Der gemeine Verſtand kann ſich ſchwer über die Wahrnehmung erheben, daß das Kunſtwerk gearbeitet wird, wie ein anderes äußeres Werk, daß ſich alſo auch der Zweck dabei äußert. Dies iſt aber die Seite, von

welcher betrachtet des Künſtlers Thätigkeit eine bloß wirkliche iſt, die von der Seite der Idee angeſehen einen anderen Sinn hat. Auf jener Betrachtung beruht die bloße Technik. — Alle menſchlichen Werke ſind natürlich zugleich wirklich und phyſiſch, und das Phyſiſche iſt um nichts niedriger als das rein Geiſtige. Auch moraliſche Gedanken werden phyſiſch dargeſtellt. Auf dieſe phyſiſche Darſtellung aber kommt es hier nicht an, ſondern nur auf den Standpunkt der Idee, da wir es allein mit der Philoſophie der Kunſt zu thun haben.

In jedem einzelnen Kunſtwerke liegt ein Univerſum; denn es iſt die Idee darin enthalten, die ſich durch Offenbarung an einer beſtimmten Stelle der Wirklichkeit äußert.

Das Bewußtſein des Künſtlers und das Kunſtwerk bilden nach beiden Seiten die äußerſten Grenzen der Kunſt. Jedes von beiden iſt uns ein abſolutes Factum, worüber wir nicht hinaus können; denn es iſt Offenbarung, Eintreten der Idee in die Wirklichkeit. In dem Künſtler iſt bloß die Idee thätig; er iſt mit ſeinem ganzen Bewußtſein darin aufgegangen. Im Kunſtwerk hat ſich die Idee in der wirklichen Erſcheinung concentrirt. Dieſe beiden Endpunkte machen uns das Abſolute der Kunſt.

Was erforſcht und philoſophiſch betrachtet werden muß, iſt die zwiſchen beiden liegende wirkliche Thätigkeit. Dieſe hat ſowohl eine ſubjective, als eine objective Seite. Eine gewöhnliche irrige Vorſtellung iſt es, die Kunſt ſei überhaupt etwas abſolut Gegebenes, weil man fühlt, daß darin etwas Ewiges, Abſolutes iſt. Selbſt die Endpunkte ſind nicht aus dem Gebiete der Philoſophie hinauszuweiſen. Gerade das Ewige ſoll die Philoſophie zum Bewußtſein

bringen, aber es nicht in Abſtraction und Reflexion auflöſen wollen. Ganz verwandt damit iſt die Behauptung, die Religion ſei kein Gegenſtand der Philoſophie. Die Philoſophie ſoll eben zum Bewußtſein bringen, wie und warum ſolche Punkte nicht weiter erklärt werden können.

Das künſtleriſche Gemüth muß ſich ganz in die Idee auflöſen und dennoch ein thätiges, ſelbſtbewußtes ſein. Wir können nicht ſagen, der Künſtler verhalte ſich bloß leidend, die Idee äußere ſich nur in ihm durch eine Einwirkung, die ihn ganz aus ſeinem Bewußtſein herausriſſe und ihn der Macht eines höheren Bewußtſeins hingäbe. Der Künſtler wäre in dieſem Sinne ſeiner ſelbſt nicht mächtig; er wäre in ein fremdes Bewußtſein verſetzt; das ausübende Individuum der Idee wäre das eigentlich Handelnde, und das Bewußtſein des Künſtlers nur ein Medium für jene Thätigkeit der Idee. Daraus würde ein völliger Künſtler=Wahnſinn werden. In der That haben Manche ſich ſo über den Zuſtand des Künſtlers ausgedrückt. Auch Plato bedient ſich des Ausdrucks eines göttlichen Wahnſinns, welchen man jedoch nicht in dieſer Ausdehnung verſtehen darf.

Denken wir uns, daß der Künſtler zwar ganz in die Idee aufgegangen iſt, aber die Idee ſich ſeiner Individualität bemächtigen muß, um zu handeln, ſo ſtellt ſich das Verhältniß ganz anders. Offenbarung der Idee in der Individualität eines einzelnen Menſchen iſt nothwendige Bedingung für die Möglichkeit der Kunſt. Sie iſt das, was in der Religion der Glaube, vermöge deſſen die Individualität ganz in die göttliche Perſönlichkeit aufgeht.

Die Idee verwandelt ſich in die Individualität des

Künſtlers. Es iſt dies die bloße Erläuterung deſſen, was wir von Anfang an als das Weſen der Kunſt anſahen. Die Offenbarung der Idee conſtituirt das ganze Bewußtſein des Künſtlers als bleibende Eigenſchaft, und dieſe bleibende Eigenſchaft nennen wir das Genie. Dieſes iſt eine Eigenſchaft, die nicht ſo in ſeiner Individualität gegründet iſt, wie andere einzelne, theilweiſe anhaftende, die zu beſonderen Handlungen geſchickt machen und die wir Talente nennen. Das Talent macht den Menſchen zu irgend einer praktiſchen Aeußerung in einer beſonderen Claſſe von Wirkungen vorzüglich fähig. Bloße Talente geben nur techniſche Fertigkeit, aber nie Genie. Umgekehrt aber pflegt das Genie, das man ſich auf keine Weiſe erwerben kann, meiſtens die Talente mit ſich zu führen. Talente muß der Künſtler auch beſitzen für einzelne beſondere Aeußerungen ſeiner Thätigkeit in der beſonderen Kunſt, die er ergriffen hat. Das Genie iſt eigentlich in allen Künſten daſſelbe und modificirt ſich nur nach der Beſonderheit der Künſte, um in die Wirklichkeit einzugehen; es iſt die Idee ſelbſt, in der Individualität des Künſtlers erſcheinend.

Das Genie erſcheint uns eben ſo anhaftend, als der Charakter des Menſchen, aber von noch höherem Urſprunge, als dieſer. Das Genie läßt ſich mit keiner andern geiſtigen Eigenſchaft vergleichen, auch nicht ein Genie mit dem andern. Die Genies kommen nie in Colliſion, die Charaktere ſehr oft. Das Genie muß im höchſten Grade tolerant ſein; denn die Idee kann ſich unendlich vervielfältigen, ohne daß die Formen, in denen ſie erſcheint, ſich gegenſeitig begrenzen. Nur Künſtler, in denen das Talent das Genie überwiegt, können ſtreitſüchtig ſein, und nur vermöge dieſes Verhält-

niſſes ihrer geiſtigen Anlagen. Das Genie iſt durchaus univerſell und die Allheit ſelbſt.

Woher kommt, kann man fragen, die Seltenheit des Genies, wenn doch die Kunſt zur menſchlichen Natur gehört? — Das menſchliche Geſchlecht iſt außer ſeinem allgemeinen Begriffe und ſeiner allgemeinen Beziehung auf die Idee immer zugleich ein aus Theilen beſtehendes wirkliches Ganzes und macht in ſeiner Wirklichkeit einen collectiven Begriff aus. Betrachten wir es als ein ſolches Ganzes, ſo muß ſich ſein Begriff in der Wirklichkeit durch Modiſicationen und Abſtufungen darſtellen; für alle die verſchiedenen Geſichtspunkte der Idee muß es einen Mittelpunkt geben, von wo aus dieſelbe ſich verbreitet und abſtuft. So iſt es im Staat und in der Religion; ſo auch in der Kunſt. Es muß einzelne Genies geben, die das im ganzen Menſchengeſchlecht zerſtreute künſtleriſche Princip in ſich vereinigen und wieder über die Maſſe verbreiten. Nicht jeder Menſch kann alle Ideen in ſich ſchließen. Indem aber der Kunſtſtoff in einem ganzen Zeitalter ſich in das Bewußtſein des einzelnen Künſtlers zuſammenzieht, nehmen auch Alle Antheil daran.

Die Idee tritt immer in hiſtoriſcher Geſtalt in die Wirklichkeit, als ein Moment derſelben. So ſind die Künſtler diejenigen Momente, in denen ſich der künſtleriſche Geiſt einer Zeit offenbart. Daher ſind dieſelben ganz der Idee hingegeben, und doch zugleich eine ganz hiſtoriſche Erſcheinung. Der wahre Künſtler ſtellt den ganzen Charakter der Zeit und des Volkes dar, aber von dem Standpunkte der Idee aus.

Das Kunſtwerk müſſen wir von zwei Seiten anſehen. Es iſt ein Object, darf aber nicht, wie vom gemeinen

Bewußtſein aus, als bloßes Object betrachtet werden. Es iſt der Moment, worin ſich die Thätigkeit der Idee in einem beſtimmten Factum abſchließt. Betrachtet man es als bloßes Object, ſo reißt man das Kunſtwerk aus ſeiner Bedeutung heraus. Nie dürfen wir daher das Schöne bloß theoretiſch betrachten, da es nie reines Object für ſich, ſondern immer eine beſondere Aeußerung des allgemeinen Kunſtbewußtſeins iſt. Alle Widerſprüche, die in der bloß theoretiſchen Betrachtung des Schönen zum Vorſchein kommen, haben darin ihren Grund, daß das Kunſtwerk nie richtig erkannt werden kann, ohne daß man zugleich auf die künſtleriſche Thätigkeit ſieht. Nur durch die Beziehung auf die bewirkende Thätigkeit können wir das Factum erkennen.

Ein Object alſo, in welchem wir unmittelbar die Thätigkeit erkennen, iſt das Kunſtwerk; ein Reſultat des Handelns, worin wir nicht das bloße Reſultat, ſondern die ſchaffende Thätigkeit mit wahrnehmen. Das Kunſtwerk im höheren Sinne muß man von dem mechaniſchen Werke unterſcheiden, welches auch an die Thätigkeit erinnert, jedoch ſo, daß dieſe ſich vom Stoffe unterſcheidet, nicht in ihn übergegangen iſt. Das mechaniſche Werk erſcheint nur als Mittel zum Zweck, ſo daß wir die Thätigkeit als ſchon abgelöſt davon anſehen, weil der Ausgangsbegriff außerhalb des Werkes liegt und nur durch Reflexionen damit verbunden werden kann. In dem Kunſtwerke hingegen iſt unmittelbar Leben und Thätigkeit. Es iſt nicht Reſultat, ſondern Organ der Thätigkeit, die Thätigkeit ſelbſt als wirkliches Factum.

Kein Kunſtwerk kann richtig gefaßt werden, wenn wir es nicht auf eine beſtimmte Richtung der Idee beziehen, worin

ſich ein univerſeller Standpunkt verwirklicht. Zur Betrachtung des Kunſtwerkes müſſen wir ſeine Bedeutung verſtehen; nicht eine Bedeutung für den gemeinen Verſtand, ſondern daß wir in dem einzelnen Factum ein allgemeines Wirken der Idee wahrnehmen, das aber immer zugleich von einem beſtimmten Standpunkt ausgeht.

Das Kunſtwerk iſt eben ſo abſolut, wie das künſtleriſche Genie; nur zugleich Moment des einzelnen Handelns. Dem Künſtler entſteht das Kunſtwerk mehr als es von ihm gemacht wird. Er lernt ſeinen vollen Vorſatz und ſeine Idee ſelbſt erſt dann ganz kennen, wenn das Kunſtwerk vollendet iſt. Das vollendete Kunſtwerk erſcheint dem Künſtler ſelbſt als Wirkung höherer Kräfte; daher ſeine Liebe zu demſelben, die nur da ſtattfinden kann, wo man den Ausdruck der Idee erkennt. Dieſe Liebe iſt für die künſtleriſche Thätigkeit durchaus nothwendig und entſteht eben daraus, daß der Künſtler ſeine ganze Idee erſt erfährt, wenn ſie ſich in das Kunſtwerk ergoſſen hat.

Auch die Kunſtwerke ergeben ſich im hiſtoriſchen Laufe der Dinge nach höherer Fügung. Das Volksmäßige, was ſich durch natürliche Entwickelung des Volkes von ſelbſt bildet, iſt immer der richtige Geſichtspunkt für die Würdigung der Kunſt.

Die Thätigkeit, welche von der einen Seite Idee, von der andern Kunſtwerk iſt, muß nun genauer unterſucht werden; denn in ihr liegt das Leben der Kunſt; dieſe Thätigkeit iſt von zwei Seiten zu betrachten: 1) in ſofern ſie dem Subjecte zukommt; 2) in ſofern ſie das Schöne wird. Daher zerfällt dieſer Theil in die Abſchnitte von dem Schönen als Stoff der Kunſt, und von der

künſtleriſchen Geiſtesthätigkeit; und jeder dieſer beiden Abſchnitte bietet wiederum zwei Seiten der Betrachtung dar.

Das Schöne als Stoff der Kunſt kann nämlich betrachtet werden 1) als *Object für ſich*; 2) als *Reſultat der Thätigkeit*, in wiefern das Object auf die Thätigkeit als bloßes Wirken derſelben bezogen werden muß. — In ſofern das Schöne die Endlichkeit der Idee, das abſchließende Factum iſt, nennen wir es das *Symbol*, und alle Kunſt iſt in dieſem Sinne ſymboliſch. Das Symbol in dieſer weiteren Bedeutung aber läßt ſich zwiefach betrachten: 1) in ſofern es als Object die Idee in ſich hat; in dieſer Bedeutung nennen wir es das *Symbol im engeren Sinne*; 2) in ſofern die künſtleriſche Thätigkeit das Object wirkt, alſo als das, welches als Factum Wirkſamkeit der Thätigkeit iſt; in dieſem Sinne nennen wir es die *Allegorie*.

Die künſtleriſche Thätigkeit auf der andern Seite enthält wieder zweierlei, wobei wir darauf Rückſicht nehmen müſſen, daß, wie in dem Schönen als Stoff das Object ein Abſolutes wird, eben ſo in der Geiſtesthätigkeit die Wirklichkeit aufgelöſt und in Idee verwandelt wird. Die Geiſtesthätigkeit verhält ſich mithin negativ zu der Wirklichkeit. In ſofern aber die Thätigkeit des Künſtlers das Schöne als Stoff vor ſich hat, wird ſie poſitiv. — Schon in dem Gegenſatze des Göttlichen und Irdiſchen fand ſich jene negative Thätigkeit, indem die Idee gegen die Wirklichkeit negativ wirkſam erſchien.

Die Richtung der Geiſtesthätigkeit iſt demnach zwiefach. Die eine Seite derſelben beſteht darin, daß die Idee ſich des künſtleriſchen Gemüthes bemächtigt, und ſich durch die

Wirklichkeit offenbaret. Dies iſt die **Begeiſterung**, worin das Gemüth des Künſtlers in ſeiner Thätigkeit ganz von der Idee angefüllt iſt, ſo daß er die Idee an die Stelle der Wirklichkeit ſetzen muß. Die Begeiſterung verſetzt ihn in eine Täuſchung, vermöge deren er die Idee für die wirkliche Welt anſieht. Eine Täuſchung jedoch iſt dies nur von dem Geſichtspunkte des gemeinen Verſtandes aus; für den Künſtler iſt es gerade die höchſte Wahrheit. Ohne Begeiſterung iſt kein Künſtler denkbar; ſie iſt die beſondere factiſche Thätigkeit des Genies.

Den Sinn des Wortes Begeiſterung hat man oft mißdeutet, indem man ſich dieſelbe als von einem einzelnen Begriffe ausgehend, gedacht hat. Es giebt allerdings einen Zuſtand, worin der Menſch von einer beſonderen Vorſtellung blindlings hingeriſſen wird; daraus aber entſteht **Partei-Enthuſiasmus**, der mit Beſchränktheit, Einſeitigkeit, Stupidität verbunden zu ſein pflegt. Die wahre Begeiſterung unterſcheidet ſich von dieſer falſchen dadurch, daß dieſe zu einer haſtigen, blind fortſchreitenden Thätigkeit bewegt, während jene mit Ruhe und Beſonnenheit verfahren muß. Die Idee ſetzt ſich überall ſelbſt durch und braucht nicht krampfhaft und ängſtlich mit der Wirklichkeit zu kämpfen. Die höchſte künſtleriſche Begeiſterung hat vielmehr den Charakter der größten Ruhe und Klarheit. — Ein Zuſtand der Raſerei entſteht nur aus willkürlicher, abſichtlicher Begeiſterung, welche die Menge gewöhnlich mit der wahren verwechſelt. Das echte Kunſtwerk entwickelt ſich, wie die Pflanze aus ihrem Keime, durch ruhige und ſtille Thätigkeit.

Die andere Seite der Geiſtesthätigkeit des Künſtlers iſt die, worin ſich dieſe vollendet, indem die Wirklichkeit ſich

darin auflöſ't. Der Künſtler muß die wirkliche Welt vernichten, nicht bloß in ſofern ſie Schein, ſondern in ſofern ſie ſelbſt Ausdruck der Idee iſt. Dieſe Stimmung des Künſtlers, wodurch er die wirkliche Welt als das Nichtige ſetzt, nennen wir die künſtleriſche *Ironie*. Kein Kunſtwerk kann ohne dieſe Ironie entſtehen, die mit der Begeiſterung den Mittelpunkt der künſtleriſchen Thätigkeit ausmacht. Sie iſt die Stimmung, wodurch wir bemerken, daß die Wirklichkeit Entfaltung der Idee, aber an und für ſich nichtig iſt und erſt wieder Wahrheit wird, wenn ſie ſich in die Idee auflöſt. (Vergl. das oben über den Gegenſatz des Tragiſchen und Komiſchen Geſagte.) — Mit der gemeinen Spötterei, die nichts Edles im Menſchen gelten läßt, darf man ſie nicht verwechſeln. Die Ironie erkennt die Nichtigkeit nicht einzelner Charaktere, ſondern des ganzen menſchlichen Weſens gerade in ſeinem Höchſten und Edelſten; ſie erkennt, daß es nichts iſt, gegen die göttliche Idee gehalten.

Begeiſterung und Ironie machen die künſtleriſche Thätigkeit, Symbol und Allegorie das Kunſtwerk aus. Hiernach richtet ſich der Gang unſerer weiteren Darſtellung.

Es iſt eine alte Frage: was von der Kunſt lehrbar ſei. Das Obige kann zur Beantwortung derſelben dienen. Unbewußt muß das Genie ſein, als unmittelbare Offenbarung der Idee, als das Organ, durch welches die Idee handelt. Eben ſo unbewußt iſt auch die Wahl des Stoffes, die mit freier Kraft aus der Idee hervorgeht. Bewußt hingegen muß die innere Beziehung der Thätigkeit mit ſich ſelbſt ſein, alſo die Begeiſterung und Ironie. Die Ironie ſetzt das klarſte Bewußtſein voraus. Ohne Einſicht in die

Gründe kann der Künſtler ſie nicht würdig ausüben. Dies Bewußte nun kann gelehrt werden, in ſofern man dem jungen Künſtler eine klare Anſicht von ſich ſelbſt und von der Welt giebt; aber nicht durch das Gedächtniß, ſondern, wie alles in der Philoſophie, dadurch, daß man den Künſtler auf den Weg leitet, durch welchen er auf einen Standpunkt geſtellt wird, wo ihm die Welt im richtigen Lichte erſcheint.

Auch das Techniſche hat einen lehrbaren und einen nicht lehrbaren Beſtandtheil. Das, was darin vom Genie ausgeht als unmittelbare Wirkung der Idee, iſt nicht lehrbar. Der Gebrauch des Stoffes aber in Beziehung auf die Idee läßt ſich lehren; nur nicht durch bloßes Nachmachen, ſondern dadurch, daß man den Schüler in die Lage ſetzt, die richtige Beziehung des Stoffes auf die Idee ſelbſt zu finden.

Zweiter Abſchnitt.

Vom Schönen als Stoff der Kunſt.

1. Vom allgemeinen Verhalten des Schönen als Stoff der Kunſt.

Das Schöne darf hier nicht bloß theoretiſch, nicht als etwas außerhalb der Kunſt Gegebenes genommen werden. Wir bezeichnen durch jenen Ausdruck nur die eine Seite der künſtleriſchen Thätigkeit, wo ſie als vollendet in der Form des Schönen erſcheint; eine Erſcheinung, worin aber die Idee wirkt.

In ſofern das Schöne Stoff der Kunſt, alſo Erſcheinung iſt, worin die Idee liegt, nennen wir daſſelbe überhaupt das *Symbol*. Der Begriff des Symbols iſt in der Kunſt, wie in der Religion, von großer Wichtigkeit. Das Wort Symbol überhaupt bezeichnet eine Exiſtenz, worin die Idee auf irgend eine Weiſe erkannt wird. Dies kann aber nur da geſchehen, wo die Idee wirklich iſt. Man darf daher nicht glauben, das Symbol ſei ein bloßes Bild der Idee; es iſt in der That die Idee ſelbſt, nur in der Exiſtenz erkannt, ſo wie das Kunſtwerk überhaupt kein bloß äußeres Object, ſondern Organ des künſtleriſchen Handelns iſt. Das Symbol iſt keine Nachahmung, ſondern das wirkliche Leben der Idee ſelbſt, und alſo etwas Wunderbares.

Man hüte ſich, das Symbol mit dem *Bilde* oder dem *Zeichen* zu verwechſeln, welche beide man oft ungenau mit der Benennung des Symbols belegt. Ein **Bild** iſt im gewöhnlichen Sinne die vollkommene täuſchende Nachahmung eines Objects durch das andere. Was abgebildet werden ſoll, muß ſelbſt ſchon Erſcheinung haben, und dieſe wird als ſolche wiederholt. Die Abbildung iſt mithin Wiederholung der bloßen Erſcheinung des Objects. Ein Begriff kann nie abgebildet werden; es ſei denn, daß er ſchon eine objective Geſtalt hat, die ihm die gemeine Einbildungskraft meiſtens beiſpielsweiſe zu geben pflegt. Eine ſolche Darſtellungsweiſe darf man aber nicht mit der Kunſt verwechſeln, welche nicht Nachahmung der gemeinen Natur iſt; daher denn auch das Schöne nie bloße Abbildung ſein kann.

Noch weniger aber kann das Symbol ein bloßes *Zeichen* ſein. Das Bild wiederholt die erſcheinende Seite, das Zeichen bezieht ſich auf die abſtracte Seite eines Gegenſtan-

des, auf Begriffe. Ein Begriff läßt ſich in verſchiedene Merkmale oder Eigenſchaften zerlegen, und das Zeichen beſteht darin, daß ein unterſcheidendes Merkmal für den ganzen Begriff geſetzt wird. Ein Zeichen hat nur den Zweck, durch die Anſchauung eines unterſcheidenden Merkmals den Begriff hervorzurufen. Der Begriff nun kann auch einem einzelnen Objecte untergelegt werden; mithin kann auch ein Object durch gewiſſe Eigenſchaften charakteriſirt, durch ein Zeichen dargeſtellt werden.

Das Zeichen iſt dem Bilde coordinirt; beide gehören der Sphäre des gemeinen Verſtandes an: das Bild dem Gebiete des Urtheils, das ich über ein beſtimmtes Object fälle, das Zeichen dem Gebiete der Abſtraction. Keines von beiden kann den Sinn des Symbols erfüllen; denn die Spaltung zwiſchen Allgemeinem und Beſonderem fällt in der Kunſt weg.

Eben ſo wenig kann aber das Schema für das Symbol gehalten werden. Das Schema iſt eine Operation des menſchlichen Verſtandes, durch welche derſelbe einen Uebergang aus dem abſtrakten Begriffe in die beſondere Vorſtellung vermittelt. Stelle ich mir einen Begriff nach ſeiner Definition vor, ſo kann ich auf dieſem Wege nicht ſeine Identität mit dem beſonderen Dinge finden. Die Einbildungskraft entwirft ſich daher eine allgemeine Geſtalt, die den Merkmalen des Begriffes entſpricht und ſich doch in jedes einzelne Ding verwandeln kann. Das Schema iſt demnach eine Form, wodurch die Einbildungskraft den Uebergang zwiſchen dem bloßen Begriff und dem einzelnen Dinge macht.

Das Schema deutet allerdings auch auf etwas Höheres hin, und kann leicht mit dem Symbol verwechſelt werden.

Jenes iſt aber eigentlich immer im Werden begriffen, und Begriff und Vorſtellung ſind ihm gegebene Dinge. Beim Symbol hingegen wird dergleichen nicht vorausgeſetzt, ſondern die Idee wird aufgefaßt als unmittelbar in der Wirkſamkeit begriffen. Die Thätigkeit und das Reſultat ſind in dem Symbole beide ganz Eins, und die Idee iſt darin ganz vollendet und abgeſchloſſen, während im Schema immer noch eine Trennung des Allgemeinen und Beſonderen ſtattfindet. Das Schema bezieht ſich nie auf ein Selbſtbewußtſein, ſondern immer nur auf gegebene Stoffe, dagegen die Thätigkeit der Kunſt aus dem Selbſtbewußtſein hervorgeht, in welches ſich die Idee verwandelt hat. — Das Symbol iſt die Exiſtenz der Idee ſelbſt; es iſt das wirklich, was es bedeutet, iſt die Idee in ihrer unmittelbaren Wirklichkeit. Das Symbol iſt alſo immer ſelbſt wahr, kein bloßes Abbild von etwas Wahrem.

Da nun aber das Schöne nie rein theoretiſch, ſondern zugleich als eine Wirkſamkeit betrachtet werden muß, und es nothwendig zwei entgegengeſetzte Richtungen dieſer Wirkſamkeit giebt: ſo muß mithin das Schöne nach zwei Richtungen erkannt werden: als Symbol im engeren Sinn, und als Allegorie.

Wir erkennen nämlich in dem Symbol, wenn wir es von Seiten der Thätigkeit betrachten: 1) die ganze Wirkſamkeit als eine darin erſchöpfte, mithin ſelbſt als Object oder Stoff, in welchem ſie aber gleichwohl noch als Wirkſamkeit wahrgenommen wird. Dies iſt das Symbol im engeren Sinn. Wir erkennen 2) das Schöne als Stoff noch in der Thätigkeit begriffen, als ein Moment der Thätigkeit, welches ſich noch nach zwei Seiten hin bezieht. Dies iſt die Allegorie.

Im Symbol haben wir ein Object, worin ſich die Thätigkeit geſättigt und erſchöpft hat; der Stoff giebt, indem er die Thätigkeit erkennen läßt, zugleich das Gefühl von Beruhigung und Vollendung derſelben. — Es iſt nothwendig, daß das Denken dieſem Symbole die Thätigkeit als rein und ſtofflos entgegenſetzt. Daher findet ſich in der ſymboliſchen Kunſt immer der Gedanke eines Gebietes, wo reine Thätigkeit und gar kein Stoff iſt.

Dies zeigt ſich beſonders in der ganzen künſtleriſchen Weltanſicht der Alten, bei denen die ſymboliſche Kunſt vorherrſcht. Die Geſtalten der griechiſchen Götterwelt ſind ganz abgerundet, vollendet, beruhigend. Aber gerade dies nöthigt uns, dieſem Stoffe eine Sphäre gegenüber zu ſtellen, wo die Idee als reine Thätigkeit erkannt wird. Dies iſt der wahre Grund, warum die griechiſche Kunſt nie die Idee des Schickſals entbehren kann, welches nichts anders iſt, als die Auffaſſung der Idee als der reinen Thätigkeit. — Die Idee in dieſer Form dem Symbol entgegengeſetzt, könnte als bloße Abſtraction erſcheinen. Eine ſolche iſt es aber nicht, ſondern dieſe Entgegenſetzung rührt nur daher, weil wir überhaupt genöthigt ſind, unter Gegenſätzen zu denken und zu handeln, und auch die Idee in der Wirklichkeit nur unter Gegenſätzen erſcheinen kann. Das Schickſal iſt alſo keine leere Abſtraction.

Dieſe Entgegenſetzung findet übrigens nicht bloß in der Poeſie, ſondern auch in der Plaſtik der Griechen ſtatt, wo wir gleichfalls genöthigt ſind, dem Kunſtgebilde etwas Allgemeines, ganz Reines und Objectloſes entgegenzuſetzen. Platon's überhimmliſcher Ort im Phädrus iſt dieſe reine objectloſe Idee, die dem wirklichen Symbol entgegentritt.

Aus dieſem Gegenſatz erklärt ſich auch der melancholiſche Anſtrich der ganzen griechiſchen Kunſt, der beſonders bei den plaſtiſchen jugendlich-ſchönen Geſtalten nicht zu verkennen iſt. Das Symbol iſt gleichſam verbannt aus der Sphäre der reinen Idee.

In der Allegorie iſt daſſelbe, was im Symbol, enthalten; nur daß wir darin vorzugsweiſe das Wirken der Idee anſchauen, das ſich im Symbol vollendet hat. Müßten wir im Symbol nicht die Beziehung auf die Idee als reine Thätigkeit machen, ſo würde es nicht Symbol bleiben. — Bei der Allegorie iſt das Verhältniß umgekehrt. Die wirkliche Erſcheinung iſt hier nicht ſo von dem reinen Wirken der Idee geſondert. Vielmehr wird hier die Wirklichkeit als ein Product von Beziehungen erkannt, deren Thätigkeit darin zugleich mit angeſchaut wird, ſo daß die Thätigkeit ſelbſt hier ſchon überall mit Stoff gefärbt iſt.

Die Allegorie kann eben ſowohl von dem Allgemeinen, als von dem Beſonderen ausgehen. Dieſe Richtungen können und müſſen wechſeln. Die Allegorie beſteht nicht darin, daß ein einzelnes Ding an die Stelle des allgemeinen Begriffes geſetzt wird. Es kann eben ſo gut umgekehrt der allgemeine Begriff an die Stelle des Dinges geſetzt werden. So bedeutet z. B. bei allen Perſonificationen der Begriff das Beſondere, muß aber, um ſich auf das Einzelne beziehen zu können, ſelbſt eine Beſonderheit annehmen. Der allgemeine Begriff bedeutet alle ſeine einzelnen Aeußerungen und muß deswegen ſich perſonificiren. — Wenn ich dagegen eine einzelne Aeußerung allgemein auffaſſe, ſo entſteht daraus die Allegorie, wo das Beſondere das Allgemeine bedeutet. So gebrauchen die Alten oft den Schlüſ-

ſel, um die allgemeine Naturkraft zu bezeichnen, oder den Nagel als Bezeichnung der allgemeinen Nothwendigkeit; alſo einzelne Erſcheinungen, die allgemeine Begriffe bedeuten ſollen. — Die Allegorie kann alſo eben ſo gut vom Beſonderen, als vom Allgemeinen ausgehen. Das Weſen der Allegorie aber liegt in der bloßen Beziehung.

Bei den Alten fallen die Beſtandtheile der Allegorie weit mehr auseinander, als bei den Neueren. — Einſeitig hat man die alte Kunſt immer als Norm angeſehen, und iſt daher in der Beurtheilung des Allegoriſchen irre geleitet worden. So iſt Winkelmann's Abhandlung über die Allegorie bloß aus antiken Allegorien geſchöpft und daher ein ſchwaches Product.

In der höheren Allegorie gehen die Richtungen in einander über und verlieren ſich in einander. Sie ſchwebt im Mittelpunkt, nur nicht geſtützt auf einen Moment der Erſcheinung, ſondern auf den Standpunkt der Idee. Hierauf beruht beſonders die Kunſt der Neueren, und das Chriſtenthum giebt uns das beſte Beiſpiel einer vollſtändig durchgeführten Allegorie. Auch in Chriſti Leben ſelbſt zeigt ſich überall die Doppelbeziehung, in ſofern daſſelbe als einzelnes Factum im Verhältniß zu Gott erſcheint, und als allgemeiner Begriff gegen das Menſchengeſchlecht gehalten. — Dieſer große Gedanke eines Weſens, das die Fülle der Gottheit und zugleich die Anwendung des Göttlichen auf jeden Einzelnen in ſich faßt, iſt der Sitz der wahren Allegorie, wo die wechſelſeitige Beziehung gegenwärtig iſt.

Für bloße Zeichen darf man ſolche allegoriſche Aeußerungen eben ſo wenig halten, wie das Symbol. Es wäre keine Allegorie, wenn ſie nicht das wäre, was ſie in ihren

Beziehungen bedeutet. Das ewige Weſen, die Idee, bezieht ſich auf ſich ſelbſt, und nur durch ihre eigene innere Spaltung entſtehen die Beziehungen, in denen ſie lebt. Die Kunſt ſetzt, wie die Religion, ein göttliches Leben in der Wirklichkeit voraus; aber ſie betrachtet es nicht im Selbſtbewußtſein, ſondern als Gegenſtand der Wahrnehmung. Die wahre Allegorie iſt die höchſte Lebendigkeit der Idee.

Die Allegorie wird leicht mißverſtanden, weil ſie auf Beziehung beruhend der Region des gemeinen Verſtandes nahe kommt. — Das Symbol iſt der Gefahr ausgeſetzt, für ein bloß ſinnliches Object gehalten zu werden; die Allegorie der entgegengeſetzten, in die Sphäre des gemeinen Verſtandes, der bloßen Reflexion hinabgezogen zu werden. — In der That iſt die Grenze zwiſchen der wahren und der falſchen oder Verſtandes-Allegorie oft ſchwer zu ziehen. Die Poeſie der Neueren, beſonders der Franzoſen, iſt voll von falſchen Allegorien, die, wie z. B. die Maſchinerie in dem franzöſiſchen Epos, ein leeres, trockenes Spiel des Verſtandes ſind.

Auch die Poeſie der Alten artete in ſpäteren Zeiten in ſolche Verſtandes-Allegorie aus, da ſie eine innige Beziehung der Gegenſätze, wie ſie in der chriſtlichen Anſicht beſteht, nicht kannten. Wenn das einzelne allegoriſche Ding zu vollſtändiger Exiſtenz ausgebildet und ausgeſchmückt wird, ſo hört die wahre Allegorie auf. So enthalten die Feſſeln und die Nägel der Nothwendigkeit den Gedanken, daß der phyſiſche Zwang im Weſentlichen daſſelbe iſt, was die Nothwendigkeit, die das Weltall zuſammenhält. Horaz aber, der die Nothwendigkeit perſonificirt und ſie mit allen möglichen Attributen verſieht, macht einen Zimmermann mit

allem Zubehör daraus. Das Beſtreben, Alles zu individualiſiren, hebt den inneren Zuſammenhang auf, und es entſteht falſche Allegorie. — So iſt das allegoriſche Bild vom Schmetterling ſpäterhin ausgeartet durch eine Menge von Nebenbeſtimmungen, die den inneren wahren Zuſammenhang aufheben und beide Seiten ſondern, ſo daß das Bild zum bloßen Zeichen wird, welches nur einige Merkmale des Begriffes enthält. Die wahre Allegorie aber iſt die Entwickelung der Idee ſelbſt, kein bloß erfundenes Zeichen für die Idee.

Durch das Auffaſſen des Schönen als Symbol und Allegorie erhält die Kunſt einen zwiefachen Charakter. Es muß einer jeden dieſer beiden Auffaſſungsweiſen eine ganz allgemeine eigenthümliche Weltanſicht zu Grunde liegen. Zwar gehen beide in einander über und müſſen in einander übergehen. Durch Zuſammenfließen der Beſtandtheile der Allegorie muß das Symbol vollendet werden, und umgekehrt; allein die Richtung iſt eine durchaus verſchiedene. Beide Formen haben gleiche Rechte und keine iſt der andern unbedingt vorzuziehen.

Das Symbol hat den großen Vorzug, daß es fähig iſt, Alles als ſinnlich-gegenwärtig zu geſtalten, weil es die ganze Idee in einen Punkt der Erſcheinung zuſammendrängt. Die alte Kunſt übt daher gewaltige Wirkung auf das menſchliche Gemüth, da ſie die höchſten Ideen in unmittelbare Wirklichkeit verwandelt. Dieſer Vorzug giebt der Kunſt Energie, indem er ſie an die Stelle der Wirklichkeit ſelbſt ſetzt. Daher war die Schwärmerei der Kunſt bei den Griechen ſo groß, und die Begeiſterung orgiaſtiſch.

Die Allegorie aber hat unendliche Vorzüge für das tie-

ſere Denken. Sie kann den wirklichen Gegenſtand als blo=ßen Gedanken auffaſſen, ohne ihn als Gegenſtand zu ver=lieren. Sie macht, was vor unſeren Augen vorgeht, zu einer Erſcheinung der Idee, wobei wir gleichwohl die Wirk=lichkeit als ſolche vor uns behalten. — Von der modernen Art, Gedanken als abſtracte Begriffe in der Kunſt auszu=drücken, muß man abſtrahiren; denn dadurch entſtehen bloße Beziehungen des Verſtandes, und der wirkliche Gegenſtand gilt nur als Beiſpiel. Die Geſtaltungen der wahren Alle=gorie ſind ganz praktiſch und wirklich und enthalten dabei immer die allgemeine Bedeutung.

Durch die Darſtellung des Schönen als Symbol und Allegorie ſind die Gegenſätze vermittelt, die das Schöne im Theoretiſchen vernichteten. Hier konnten wir nie die Gegen=ſätze im Uebergange und zugleich als Gegenſätze wahrnehmen. Daher fielen Individualität und Natur, Erhabenes und Schönes, ganz aus einander. Dies Hinderniß wird geho=ben, wenn wir durch die Kunſt die Schönheit in den zwei Richtungen des Symbols und der Allegorie auffaſſen. — Indem wir in der Allegorie bei den Beziehungen die ganze Idee vollſtändig gegenwärtig haben, wird durch dieſelben die Schönheit nicht vernichtet, ſondern erhalten; und indem wir Symbol, Einheit und Widerſpruch der beiden Theile zugleich entdecken, können wir das Symbol nicht als bloßes Object betrachten.

Die Kunſt rettet alſo das Schöne durch Symbol und Allegorie. — Auch die fernere Entwickelung der Kunſt wird nur durch Gegenſätze vor ſich gehen, und zwar durch die Gegenſätze des erſten Theils. So müſſen Symbol und Alle=gorie auf beiden Seiten, als von der Natur und von der

Individualität ausgehend betrachtet werden. Von der Natur geht die antike Kunſt, von der Individualität die chriſtliche Kunſt aus. — Zugleich muß beides entweder vorzugsweiſe als Göttliches, oder vorzugsweiſe als Irdiſches erſcheinen. Daher haben wir ſpeciell vom göttlichen und irdiſchen Schönen zu handeln, und beide müſſen nach den Momenten der Natur und der Individualität betrachtet werden.

2. Von dem göttlichen Schönen.

Auch das göttliche Schöne kann nur als Symbol, oder als Allegorie erkannt werden. Wir müſſen es in ſeiner Wirklichkeit auffaſſen; dieſe aber kann nur gedacht werden 1) als der Moment, worin ſich die Beziehungen erſchöpfen (ſymboliſch); 2) als Entwickelung der Idee ſelbſt (allegoriſch).

In ſofern hier das Göttliche ſelbſt der Stoff der Kunſt iſt, erſcheinen Symbol und Allegorie nur als Offenbarung der göttlichen Idee. Daher kommt in die Kunſt eine hohe Wahrheit, wodurch ſie national und lebendig wird. Was aber hier die Idee leiſtet, leiſtet bei dem Irdiſchen die wirkliche Exiſtenz. Es liegt in dem Verhältniß des Schönen ſelbſt als Symbol und Allegorie ein Kern des Lebens, welcher ſich einmal als Göttliches, das andere Mal als Irdiſches zeigt. — Das Göttliche iſt übrigens nur, in ſofern es in der Kunſt vorkommt, nothwendig Symbol oder Allegorie; außerdem hat es einen anderen, ſelbſtändigen Charakter.

In ſofern das Göttliche ſich in der Wirklichkeit offenbart, muß es unter zwei Beſtimmungen erkannt werden, welchen Gegenſatz die Exiſtenz fordert. Dieſe beiden Geſichtspunkte ſind: der mythiſche und der myſtiſche. Beide

unterſcheiden ſich, wie in der Kunſt überhaupt Symbol und Allegorie.

Die mythiſche Offenbarung des Göttlichen iſt deſſen unmittelbare Gegenwart in der Wirklichkeit als eines Handelnden, ſich Entwickelnden. So müſſen wir uns die Gottheit denken, nicht bloß zur Erleichterung oder Hülfe für unſere ſchwachen Fähigkeiten, ſondern vermöge einer inneren Nothwendigkeit in der Idee des Göttlichen ſelbſt. Die Gottheit wird von uns erkannt als ein Weſen, das handelnd, gegenwärtig, wirklich iſt. — Es iſt aber darum kein beſonderes, zufälliges, ſondern das Weſen überhaupt; daher muß ſich die Idee in dem Handeln vollſtändig ausdrücken. Es würde ein beſonderes und zufälliges Individuum ſein, wenn wir nicht zugleich erkennten, daß es das Weſentliche unſeres Inneren ſelbſt iſt, und daß alle Wirklichkeit in dieſem Weſen verſchwindet und untergeht. Dieſe zweite Anſicht iſt die myſtiſche.

Die Mythologie wäre bloße Fiction, wäre nicht die Myſtik damit verbunden, vermöge deren alle Wirklichkeit ſich in der Gottheit verliert. Die Erkenntniß, daß unſere ganze Exiſtenz nur dadurch etwas ſei, daß ſie in Gott iſt, iſt die wahre Myſtik. Gewöhnlich nennt man das Allegoriſche das Myſtiſche, worin ſich das Bedeutende von der Bedeutung unterſcheidet. Daher merkt der menſchliche Verſtand meiſtens nur dann das Myſtiſche, wenn es ſich an einzelnen Stellen als Allegorie äußert. Mit Unrecht aber verſtehen die Meiſten unter der Myſtik dies Auflöſen der Bedeutung. Die wahre Myſtik iſt vielmehr das ganz Entgegengeſetzte; denn der Unterſchied zwiſchen Wirklichkeit und Begriff hört in ihr gänzlich auf.

Die vollſtändige Entwickelung der Begriffe des Mythiſchen und des Myſtiſchen gehört in die Religionslehre. Hier betrachten wir beide nur in Beziehung auf unſern Zweck. Das Mythiſche entſpricht in dieſer Hinſicht dem Symbol, das Myſtiſche der Allegorie. Mythologie und Myſtik ſind aber deßhalb nicht gleichbedeutend mit Symbol und Allegorie. Dieſe Ausdrücke beziehen ſich auf die Idee, in ſofern ſie das innere Leben des künſtleriſchen Bewußtſeins ausmacht; jene auf eben dieſe Idee, in ſofern wir ſie erkennen als die unmittelbare Gegenwart der göttlichen Thätigkeit, nicht als Wirkung unſeres Handelns. Daher nennen wir das Göttliche einen Stoff, indem wir es zugleich anſehen als etwas für ſich Beſtehendes und als ein durch den Künſtler ſich in der Wirklichkeit Darſtellendes.

Das mythiſche Princip erſcheint hier immer unter der Geſtalt des Symbols, das myſtiſche unter der Geſtalt der Allegorie. Der Uebergang des Symbols und der Allegorie wird dadurch vermittelt, daß wir in dieſer durch die göttliche Gegenwart ein objectives Leben wahrnehmen und ſie nicht bloß als Wirkſamkeit des Künſtlers allein betrachten; und hinwiederum in dem Symbol nicht bloß den Abſchluß der künſtleriſchen Thätigkeit, ſondern zugleich eine in dieſer Beſonderheit wirkende göttliche Kraft. Erſt durch das Eintreten des mythiſchen und myſtiſchen Princips in das Symbol und die Allegorie wird die Kunſt vollendet. Jene Principien bewirken den Uebergang dieſer beiden in einander.

Daher wird uns das Symbol, da es an ſich ein abgeſchloſſenes Univerſum iſt, zugleich ein Moment der wirklichen Thätigkeit, indem ſich die göttliche Wirkſamkeit mythiſch darin äußert. Das Symbol wird ſo durch die My-

thologie belebt und kann nur in beſonderer Thätigkeit begriffen erkannt werden. — Die Allegorie auf der andern Seite, die an ſich Thätigkeit iſt, wird durch das Myſtiſche ſo abgeſchloſſen, daß wir in jeder Beziehung die volle Gegenwart der göttlichen Idee wahrnehmen, und ſo erſt wird ſie künſtleriſch vollendet.

Auf dem Standpunkte der **Natur** muß das **Mythiſch = Symboliſche** vorherrſchen. In der Natur erſcheint nach dem Obigen die Nothwendigkeit in ihrer vollen Gewalt. Sie iſt die volle Entwickelung der Nothwendigkeit, die ſich in jedem Momente abſchließt und unmittelbares Daſein darſtellt. Dies unmittelbare Daſein aber iſt eben das Symboliſche. Daher muß dieſer Standpunkt der Kunſt vorzüglich ſymboliſch = mythiſch ſein. Auf dem Standpunkte der Naturnothwendigkeit ſtanden die Griechen, deren Religion daher in der That ſymboliſch oder mythiſch iſt.

In dem Syſteme der alten mythiſch = ſymboliſchen Kunſt iſt zuvörderſt der Gegenſatz einleuchtend zwiſchen der **allgemeinen Nothwendigkeit** als dem bloßen Begriffe, und dem Abſchließen derſelben in einzelnen Thatſachen, worin ſich das Symboliſche oder Mythiſche äußert. — Jene allgemeine Nothwendigkeit iſt auf keine Weiſe ſymboliſch darſtellbar. Sie läßt ſich in keine beſtimmte Geſtalt faſſen, da ſie Grundlage und Weſen aller Geſtalten iſt, und hat zwei Bedeutungen: 1) als der Grund aller ſymboliſchen Geſtaltungen, 2) als dasjenige, worin alle Wirklichkeit ſich auflöſet; denn der Moment, worin ſich das Symbol vollendet, hebt ſich auf, wenn er als Wirkſamkeit dieſer nothwendigen Thätigkeit betrachtet wird.

Die Nothwendigkeit erſcheint daher in der alten Kunſt

immer zwiefach: 1) als das allgemeine Geſetz des Weltalls, 2) als das, wodurch ſich die Wirklichkeit aufhebt und was in jedem Symbol als Allgemeines enthalten iſt. In dieſer letzten Bedeutung iſt ſie das Schickſal. Dieſes iſt alſo die Nothwendigkeit, in ſofern ſie mit aller Individualität in Widerſpruch ſteht und dieſelbe aufhebt. Den Gedanken, daß der Menſch bloß in Gott lebt und ſich ganz in Gott verlieren muß, drückten die Alten ſo aus, daß ſie ſagten, das Einzelne vernichte ſich ſelbſt durch die allgemeine Nothwendigkeit.

Das Schickſal beſteht nicht in bloßer Verkettung einzelner Erſcheinungen; noch weniger in einem vorgefaßten Plane eines ſelbſtbewußten Weſens. Die ganze Vorſtellung des Fatalismus, ſo fern man ihn als auf mechaniſcher Nothwendigkeit ruhend denkt, iſt falſch. Sobald ein Volk die Wahrnehmung göttlicher Einwirkung fühlt, hat es die Anſchauung vor Augen, daß ſich die Idee in der Wirklichkeit entwickelt und dieſe aus ſich hervorbringt, ſie aber als ſolche auch wieder in ſich aufnimmt, und in dieſer Bedeutung jede Beſonderheit ſich aufhebt. — Die Nothwendigkeit in der alten Kunſt iſt alſo nicht das bloß Feindſelige; ſie iſt nur feindſelig gegen das Wirkliche, weil deſſen Nichtigkeit ſchon vorausgeſetzt wird. Sie iſt nur deswegen etwas Vernichtendes, weil ſie etwas weſentlich Schaffendes iſt; denn ſie ſchafft ſich ſelbſt. Sie löſt daher das Symbol auf und kann ſich nie darin darſtellen.

Wird das Symbol als gegeben auf die Nothwendigkeit bezogen, ſo kann dies 1) ganz myſtiſch geſchehen, indem das Symbol in ſeiner Erſcheinung erkannt wird als Gegenwart des Göttlichen und die Auflöſung durch das Noth-

wendige damit zuſammenfällt. Daher entſtehen Theophanien, Beſchwörungen, Verzückungen u. dergl. Oder 2) das Symbol kann zurückgeführt werden auf die Nothwendigkeit durch Zerlegung in die Beziehungen der Idee; und ſolche Beziehungen ſind Allegorieen. Dieſe Allegorie wird aber die äußerſten Enden der Beziehung darſtellen, da das Symbol an ſich ein Vollendetes iſt.

Daher nähert ſich die Allegorie der Alten ſo ſehr der des gemeinen Verſtandes. Alle vereinigenden Beziehungen des Symboles mit dem Göttlichen ſind allegoriſch. So Nemeſis, Eris, die Freundſchaft, die Hoffnung, ganz allegoriſche Weſen, welche die Beſtimmung des Symbols nur in ganz beſonderer Beziehung ausdrücken. So ſtellen hinwiederum wirkliche Weſen das Göttliche in einzelnen Beziehungen dar. Daher erſcheinen manche Heroen als beſondere Aeußerungen von Gottheiten. Iphigenia der Artemis, Jaſion der Demeter. Dies iſt die Allegorie der anderen Seite, wo das gegebene Individuum auf den allgemeinen Begriff gedeutet wird. — Das Geſagte muß uns erklären, wie in die alte ſymboliſche Religion eine ſo ganz in Begriffe und Zeichen aufgelöſte Allegorie kommt. Die alte Mythologie mußte dieſe Geſtalt annehmen, weil das Nothwendige für ſich keine Geſtaltung erhalten kann.

Das Symbol ſelbſt erſcheint in der Mythologie der Alten 1) in der Geſtalt der perſönlichen Götter, in denen ſich die Nothwendigkeit als in beſonderen wirklichen Weſen erſcheinend darſtellt. Damit iſt eine allegoriſche Beziehung dieſer Weſen auf das Nothwendige, eine Herleitung derſelben aus dem Nothwendigen verbunden. (Theogonie und Kosmogonie.) Auf der andern Seite finden wir 2) Er-

hebung der Wirklichkeit zum Symbol, die ſich in der Welt der Heroen darſtellt.

In ſeiner höchſten Vollkommenheit zeigt ſich das Symbol in den perſönlichen Göttern. Aber ſelbſt das Symbol kann nie ganz vom Allegoriſchen laſſen. Beide ſind nichts an ſich Verſchiedenes, ſondern müſſen in einander greifen, ſo daß das eine nur das Uebergewicht hat. Auch in den perſönlichen Gottheiten muß ſich alles in entgegengeſetzten Richtungen ſcheiden; das Symbol iſt mithin auch nicht möglich ohne Beziehung, Gegenſatz, Allegorie. — Das Symbol ſoll die Idee in ihrer ganzen Fülle in eine beſondere Geſtalt bannen. Könnte es dies, ſo daß die Idee ganz mit ſich ſelbſt verbunden würde, ſo wäre es nicht mehr Kunſt; denn Wirklichkeit und Idee würden ſich gegenſeitig aufheben. Dieſe Darſtellung der Idee muß alſo auch modificirt ſein, um wirklich zu werden. In ihrer allgemeinſten Bedeutung kann ſie ſich daher in der Wirklichkeit weniger in beſonderer Geſtalt offenbaren und hat etwas in höherem Grade Allegoriſches, in ſofern wir das Allgemeine darin vorwaltend ſehen. Die Idee muß immer in beſonderer, beſtimmter Richtung auf das Allgemeine aufgefaßt werden, nicht in ihrer Univerſalität.

Im Zeus, als einer Gottheit, die in ihrer Allgemeinheit ganz allegoriſch und im Mittelpunkte der Idee iſt, ſehen wir dies deutlich. Er hat am wenigſten Verflechtung in die einzelne Handlung, und wird meiſtens völlig in der Ruhe ohne beſondere Thätigkeit dargeſtellt, aber als volle Perſon. Er geht mit ſeinem Begriffe in die urſprüngliche Nothwendigkeit zurück. — Die anderen Gottheiten ſind auf abſtracte Begriffe beſchränkt. Ihr Charakter iſt nicht mehr

der in ſeiner Allgemeinheit individualiſirte, ſondern hat eine abſtracte, beſtimmte Eigenſchaft. Dieſe Gottheiten erſcheinen daher am meiſten in wirklicher Thätigkeit, theilnehmend an den Schickſalen der Menſchen. Sie werden am meiſten in dem Moment der Wirklichkeit aufgefaßt, weil ihr Begriff nicht die volle Perſönlichkeit in ſich enthält.

Symbol und Allegorie ſind weder in der Idee rein geſchieden, noch auch bloß hiſtoriſch zufällig geſondert. Nur hat bald das eine, bald das andere das entſcheidende Uebergewicht. Die eigentliche Kunſt iſt die, wo Beides in einander übergeht, und ihre Kraft äußert ſich in ſolchen Uebergangs=Momenten am meiſten. Als Thätigkeit jedoch muß die Kunſt von dem einen oder dem andern ausgehen, und eine ſymboliſche, oder allegoriſche Weltanſicht vorausſetzen. — Das Myſtiſche zeigt ſich in der alten Kunſt dadurch, daß in den einzelnen Perſonen ſich die ganze Macht der Naturnothwendigkeit offenbart. Dies kann nur durch gewiſſe Arten der Kunſt geſchehen, am vollſtändigſten durch die vollkommenſte Kunſt: die dramatiſche.

Auf dem Standpunkte der Individualität iſt das myſtiſche und allegoriſche Princip überwiegend. Da, wo das individuelle Bewußtſein der Mittelpunkt iſt, muß es erkannt werden als das Weſen des Bewußtſeins überhaupt umfaſſend. Dies wäre nicht möglich, da das individuelle Bewußtſein ein gegebenes, beſonderes iſt, wäre es nicht fähig, durch Zerlegung der Idee das inwohnende Göttliche in die Wirklichkeit zu verſetzen, ſich ſelbſt zu erkennen als ein Reſultat göttlicher Kräfte, die in der Wirklichkeit in Beziehungen aufgelöſt erſcheinen müſſen. Hierauf beruht das Allegoriſche. Die Idee wird in ihre Gegenſätze zerlegt

und dieſe auf einander bezogen. So löſt ſich das Myſtiſche in Allegorie auf. In dem Mythiſchen iſt die Idee ſelbſt Beſonderheit; in der Myſtik iſt es die reine Allgemeinheit, die ſich in einem beſonderen Momente der Wirklichkeit als allgemeine offenbart. Es entſteht Identität des Ewigen mit der unmittelbaren Wirklichkeit, die aber ohne Beziehungen nicht erkannt werden kann.

Mit der Allegorie iſt eine Spaltung zwiſchen Allgemeinem und Beſonderem verbunden, aber zugleich die vollkommenſte Einheit der Idee und der Wirklichkeit, was im Symbol umgekehrt iſt. Die Allegorie iſt eine Entfaltung des Myſtiſchen. Iſt ſie das nicht, ſo wird ſie bloße Verſtandes-Vergleichung ohne künſtleriſche Bedeutung.

Wir können das Geſagte auf die chriſtliche Religion anwenden, in ſofern ſie Gegenſtände für die Kunſt darbietet. Der Mittelpunkt aller künſtleriſchen Darſtellung iſt hier der Moment, wo ſich das Myſtiſche in Allegorie entfaltet, wo die Idee als ganz in der Wirklichkeit erſcheinend aufgefaßt wird, ſo daß daraus die zwiefache Beziehung hervorgehen kann. Dieſen Moment macht die Perſon und das Leben des Heilandes aus, worin ſich die göttliche Idee mit der Wirklichkeit ganz verſchmelzt. Daher hat Chriſtus in ſeinem ganzen Leben und Leiden nicht bloß den Charakter eines göttlichen Weſens, ſondern eine beſtändige allegoriſche Beziehung auf die Gegenſätze, ſo daß er in jedem Momente etwas bedeutet. Am auffallendſten zeigt ſich dies in den äußerſten Enden ſeines Lebens: der Geburt, wo das wirklich erſcheinende Kind auf eine göttliche Idee zu beziehen iſt, und dem Leiden, wo die Rückkehr der Wirklichkeit in die Idee ſtattfindet, die auf die ganze Menſchheit und deren

Schickſal zurückdeutet. Was zwiſchen beiden Enden in der Mitte liegt, wird ganz hiſtoriſch aufgefaßt werden müſſen.

In jedem von beiden Principien erzeugt ſich das entgegengeſetzte immer mit; wie im Symbol die Allegorie, ſo in der Allegorie das Symbol. Das Daſein des Heilandes iſt etwas Symboliſches, worin aber ſchlechterdings das Myſtiſche ſein muß. Auch die vollendete Beſonderheit muß daher erkannt werden als etwas, was auf eine Idee zu beziehen iſt. Daher hat Chriſtus nicht den allgemeinen ſymboliſchen Typus, wie die alten Gottheiten, ſondern eine weit mehr hiſtoriſche Geſtaltung, weil ſein wirkliches Leben immer noch als Allegorie auf das Allgemeine bezogen werden muß.

Alle Beſtrebungen, die Geſtalt und das Antlitz Chriſti zu idealiſiren und typiſch zu machen, ſind verfehlt. Man meint oft, der gewöhnliche nationale Typus für Chriſtus ſei viel zu beſchränkt; man müſſe für die Geſtalt und das Anſehen Chriſti erſt einen andern erfinden. Dabei geht man entweder von falſcher Nachahmung der Alten, oder von abſtracten Begriffen aus. Mit Unrecht haben Viele die alte Kunſt als die einzige Norm betrachtet, nach welcher Beurtheilung dann das chriſtliche Princip ſehr übel weg kam. Im Gegenſatz gegen dieſe Theorie aber hat ſich die Kunſt nur deſto freier und mit dem höchſten Rechte aus dem chriſtlichen Princip entwickelt. — Fern bleibe alſo der Typus des antiken Symbols von Gegenſtänden der chriſtlichen Anſicht. Nur durch große Verirrung haben reflectirende Künſtler allerlei Spielereien gemacht, Chriſtus dem Apoll nachgebildet u. dergl. m. Chriſtus muß als hiſtoriſche Perſon dargeſtellt werden; nur dadurch kann er ſeinen myſtiſchen Cha-

rakter behalten; als Symbol würde er nothwendig Modiſi=cation eines Begriffes und könnte nicht mehr die ganze Gött=lichkeit ausdrücken. Darum hat ſich auch der Typus durch Tradition erhalten; an dieſen allein darf man ſich halten, und alle Wahl und Willkür muß wegfallen.

Bei der Kindheit und dem Leiden Chriſti tritt das Alle=goriſche noch ſtärker hervor, als in ſeinem wirklichen Leben. Im Kinde muß die Beziehung auf die göttliche Idee, die Menſchwerdung dargeſtellt werden. Sehr mit Unrecht ta=delt man es daher, daß an dem Kinde ein Ueberkindliches, ja Uebermenſchliches bemerkt wird; ſo muß es nothwendig ſein. — Das Leiden hat man zu mildern, zu idealiſiren geſucht, ja dergleichen Darſtellungen überhaupt, wie auch die Leiden der Märtyrer, für barbariſch gehalten. Allein gerade im Untergange der menſchlichen Natur offenbart ſich das Göttliche am reinſten. Das echte Ideal der Kunſt muß ſich darin zeigen, daß das Leiden als das Leiden eines Got=tes, als Leiden aus Liebe dargeſtellt wird. Dadurch erhält es die allgemeine Beziehung auf die ganze Menſchheit, durch welche es erſt in das wahre Licht geſtellt wird.

Gott der Vater und die Jungfrau Maria werden ganz ſymboliſch und frei perſonificirt, doch immer ſo, daß ſie auf die allgemeine Allegorie zu beziehen ſind. Daher ſind dieſe ſymboliſchen Weſen mehr individualiſirt, als die der Alten. — Ob es erlaubt ſei, dieſe Gegenſtände durch die Kunſt darzuſtellen, kann gar keine Frage ſein. Man hat es für frevelhaft angeſehen, Gott zu geſtalten; eine Anſicht, die ſich aus der Denkungsart des gemeinen Verſtandes her=ſchreibt. Man glaubt, ſeine Idee ſei unerreichbar, und ſcheint mithin das Daſein der Gottheit in uns ſelbſt für

unmöglich zu halten. Wer ſolche Vorſtellungen hegt, hat weder Phantaſie noch Religion, noch künſtleriſche Anſicht. Freilich iſt jede Idee im Vergleich mit der Wirklichkeit unendlich. Solche Gegenſtände können und ſollen aber dargeſtellt werden. Wir haben vortreffliche Beiſpiele davon, ſelbſt in unſerer deutſchen Kunſt. Nur muß man ſich dabei auf dem richtigen Standpunkte der Kunſt halten und nicht verlangen, in dem Bilde ein Portrait zu ſehen, welches freilich unmöglich und ein Unding iſt. Gerade die Abſonderung der Perſon des Vaters hat eine allegoriſche Beziehung. Er muß alſo dargeſtellt werden in der Dreieinigkeit, oder als beſondere Perſon und dann in ganz individueller Handlung, z. B. als Weltſchöpfer, oder im Paradieſe; nur immer in einem ganz einzelnen Acte; denn nur dadurch kann der allgemeine Begriff für die Wirklichkeit fixirt werden. Gott, wie Chriſtus, im Portrait darzuſtellen, iſt Niemandem eingefallen. Nach jener Darſtellungsweiſe aber wird wohl Niemand die jedesmalige Geſtaltung der Gottheit als ein vollendetes Individuum betrachten, ſondern nur als Perſonification für den beſonderen Act der Darſtellung.

Mit der Jungfrau Maria iſt es umgekehrt. Dieſe erſcheint durchaus unter zeitlichen Verhältniſſen, und iſt nur ein Glied in der großen Allegorie. Soll ſie für ſich ein Symbol ſein, ſo muß ſie die allerallgemeinſte Bedeutung bekommen; ſonſt würde ſie bloß hiſtoriſch werden. Daher iſt das Idealiſiren im edlen Sinne bei der Jungfrau Maria nothwendig. Sehen wir die Mutter Gottes mit dem Kinde auf dem Arm, ſo dürfen wir uns keinen beſonderen Moment, ſondern nur das Allgemeine des myſtiſchen Verhältniſſes denken, wenn nicht etwa eine beſtimmte Beziehung auf die Ge-

10 *

ſchichte Chriſti ausgedrückt iſt. So wird ja auch in der That die Jungfrau meiſtens aus dem hiſtoriſchen Zuſammenhange ganz herausgehoben dargeſtellt. Erſcheint ſie auf der Flucht nach Aegypten oder in andern einzelnen Situationen der Art, ſo geht ſie in die allgemeine Allegorie der Geſchichte Chriſti mit auf. Als eigenthümlicher Gegenſtand der Kunſt aber muß ſie eine durchaus allgemeine Bedeutung haben, wodurch ſie der Wirklichkeit ganz entrückt wird.

Im Allegoriſchen des Chriſtenthums iſt alles wirklicher, hiſtoriſcher, als im Symbol; aber eben wegen dieſer größeren Wirklichkeit iſt die Beziehung auf die Idee nöthiger, worin das Myſtiſche liegt. Im Symbol hört die Beziehung des Einzelnen auf das Allgemeine auf. Es entſteht ein Gegenſatz zwiſchen dem Beſonderen und dem Allgemeinen als der Nothwendigkeit überhaupt. In der chriſtlichen Weltanſicht muß jeder Moment der Beſonderheit zugleich die ganze Idee in ſich faſſen und auf dieſe zurückweiſen. Daher überwiegt in der Darſtellung der chriſtlichen Lehren nothwendig das Myſtiſche. Wo der Künſtler dies vergißt, ſinkt er zur bloßen Verſtandes- oder Zeichen-Allegorie herab. Er muß myſtiſch geſtimmt ſein, d. h. die beſondere Aeußerung der göttlichen Thätigkeit nie ohne die vollſtändige Bedeutung auffaſſen.

Die neueren religiös-epiſchen Gedichte haben daher nie ihrem Zweck entſprechen können, weil die myſtiſche Sinnesart verloren war und man gerade durch das Beſtreben ſolche Gegenſtände darzuſtellen, den Mangel an innerer Myſtik verrieth. Das Modewerden einer Kunſtrichtung kann gerade durch das innere Gefühl eines Mangels hervorgebracht werden, und man darf mithin daraus nicht immer auf eine vorzügliche Fähigkeit der Zeit zu dieſer Kunſt ſchließen.

Die geiſtlichen Epopöen von Milton und Klopſtock ſind nicht aus myſtiſcher Anſicht hervorgegangen, ſondern aus der Anſicht der gemeinen Welt, nach welcher die wirklichen Allegorien zu bloßen Verſtandes-Allegorien werden. Beſonders Klopſtock's Meſſias iſt kein poetiſches, ſondern ein rhetoriſches Werk. Der Dichter behandelt allgemeine Begriffe unter den Bildern einer gegebenen Geſchichte. Das Gedicht wird daher weit mehr gerühmt, als geleſen. Man ſuchte zu jener Zeit den Mangel an myſtiſcher Stimmung durch poetiſche Darſtellung zu erſetzen, wie auch jetzt das Drama nicht ſelten religiöſe, liturgiſche Zwecke erfüllen ſoll. Aus Mangel an wahrem Myſticismus tritt eine leere Verſtandes-Allegorie an die Stelle der poetiſchen.

In dieſem myſtiſchen Zuſammenhange können auch Allegorien vorkommen, die den Charakter des Zeichens oder Bildes an ſich tragen, wenn nur der Zuſammenhang des Ganzen bedeutend genug iſt. Dahin gehört z. B. in der Malerei das Lamm, oder das Dreieck als Zeichen für die Dreieinigkeit. Dergleichen Bilder ſind auf dem Wege, die myſtiſche Idee in Allegorien aus einander zu ziehen, die nur in dem großen Zuſammenhange myſtiſcher Darſtellung die volle Bedeutung ausdrücken und dadurch myſtiſchen Werth erhalten. — Das Ueberwiegen der Bilder und Zeichen kündigt nicht eine lebhafte Phantaſie oder große Tiefe an. Es iſt gerade umgekehrt; denn dies ſind nur die äußerſten Enden der myſtiſchen Darſtellung. Es gilt dies von ſinnlichen Bildern, wie von poetiſchen Figuren, Tropen u. dergl. welche nur die äußerſten Enden der Darſtellung in die Idee hineinzuziehen ſuchen. Verwerfen darf man jedoch jene Zei-

chen nicht, wenn ſie nur in den Zuſammenhang der thätigen Entwickelung der Idee verflochten ſind.

Alle heiligen Geſchichten der Märtyrer und anderer durch die Religion Verherrlichter müſſen ſtets allgemeine Bedeutung durch allegoriſche Beziehung auf die Geſchichte Chriſti erhalten, wodurch auch die ſcheinbar ganz ſinnlichen Begebenheiten religiöſe und künſtleriſche Bedeutung gewinnen. Mit Unrecht hielt man die Darſtellungen der Märtyrer neuerlich für ganz unpaſſend, indem man bloß auf die äußere Erſcheinung ſah, und die Schönheit, nicht die Bedeutung für das Hauptgeſetz erklärte. Ein Zwieſpalt aber zwiſchen Bedeutung und Schönheit läßt ſich gar nicht denken. Die Schönheit iſt ja keine bloße Form, ſondern für die Kunſt eins und daſſelbe mit der Bedeutung, die in dem Gegenſtande ſelbſt erkannt werden ſoll. Nicht nur die ganze Allegorie, auch das Symbol geht nach jener Anſicht verloren. — Darſtellungen wie die Leiden der Märtyrer, ſind alſo nicht geradehin zu verwerfen; es fragt ſich nur, ob ſie von dem myſtiſchen Standpunkt aufgefaßt ſind, ob wir darin durch göttlichen Ausdruck die Beziehung auf das Leiden Chriſti finden.

Selbſt die reinſten und allgemeinſten Ideen gehen in der chriſtlichen Kunſt mit in die Darſtellung über, dagegen die alte Kunſt das Schickſal oder die allgemeine Nothwendigkeit nie rein darſtellen, ſondern nur im Gegenſatze faſſen kann. — Aber auch in der neuern Kunſt zeigt ſich ein Gegenſatz und die Kunſt bleibt einſeitig. Iſt durch Allegorie die Idee aufgelöſt und die Wirklichkeit darauf bezogen, ſo muß doch der Moment der Gegenwart, der beſonderen Wirklichkeit übrig bleiben, die ſich nie ganz darin auflöſen läßt

Es bleibt alſo auch hier ein Reſiduum, das in die allgemeine Allegorie nicht mit aufgehen kann, und dieſer Stoff iſt die Beſonderheit des Menſchen.

Betrachten wir den Menſchen allegoriſch in ſeiner höchſten Bedeutung, ſo verſchwindet ſeine Individualität in der Gottheit. — Es fragt ſich aber, was kann die Kunſt mit ihm als einzelnem Weſen für ſich anfangen? Als endliches, erſcheinendes Weſen iſt er Gegenſtand der Kunſt, gehört aber in dieſem Sinne dem irdiſchen Schönen an. Aber auch in ſeinem göttlichen Verhältniß erſcheint er dennoch zugleich als beſondere Individualität, und wie in der alten Kunſt ſich die allgemeine Idee von dem Symbol ablöſt, ſo löſt ſich in der neueren die Wirklichkeit, das beſondere Factum als ganz beſonderes und gegenwärtiges von der Allegorie ab. Es muß daher eine Allegorie ſtattfinden, die den Menſchen auf die Kräfte und Geſetze der Wirklichkeit bezieht. Dadurch entſteht ein eigenes Verhältniß des Menſchen zu der Natur, das nur die chriſtliche Welt kennt.

Bei den Alten haben ſich die Naturgeſetze ſymboliſirt; daher wirkt in ihnen die Natur unbewußt, und nie findet ſich bei ihnen ein beſonderes Gefühl für die Natur außer der ſymboliſchen göttlichen Bedeutung. Die Natur verlor ſich bei den Alten als wirkend in der Wirklichkeit. — Mit der chriſtlichen Sinnesart hingegen iſt immer eine Sehnſucht nach der Natur verbunden, als einem Reiche, worin ſich aller Zwieſpalt ausgleicht, weil Alles auf Geſetzen ruht, die im Zuſammenhang mit dem Ganzen ſtehen. In dem wirklichen Leben der Neuern mußte dieſer Zwieſpalt ſich auf das lebendigſte offenbaren. Daher entſtand eine eigene Natur-Myſtik, durch welche die Natur perſonificirt erſcheint, aber

in ihren allgemeinen Beziehungen unter der Form der Elementargeiſter und beſeelter Naturmächte.

Alles was dahin gehört, iſt in der neueren Kunſt, beſonders in der deutſchen, ſehr bedeutend und hat ſehr ſchöne Erzeugniſſe hervorgebracht. Schon in der früheſten Periode der deutſchen Poeſie, bei den Minneſingern, findet ſich mit der frommſten Religion der Hang zur Zauberei verbunden. An der Innigkeit und Tiefe, die dieſen Zwieſpalt hervorbringt, thut es uns keine neuere Nation zuvor. Auch iſt dieſe Sinnesart bis auf unſere Zeit durch die deutſche Kunſt hindurch gegangen, wovon Goethe's Fauſt ein deutlicher Beweis iſt.

Dieſe Gewalt der wirklichen Natur über den Menſchen kann ſich ſo concentriren, daß ſie die Individualität ganz der Gottheit entfremdet. Dann wird ſie zum Böſen, zum Teufel, welches Princip daher auch bei den Deutſchen aus wahrer Tiefe und Innigkeit immer eine große Rolle geſpielt hat. — Je ſchärfer hier die Gegenſätze, je gewaltiger das Böſe auftritt, deſto inniger iſt die Ueberzeugung, deſto wahrer die Darſtellung.

Bei den ſüdlichen Nationen hat ſich das aus dieſem Kampfe entſtehende Bedürfniß dadurch offenbart, daß ſie die Natur ſelbſt allegoriſch genommen haben. Dieſe Anſicht ſpricht ſich z. B. in Calderon's Andacht zum Kreuze aus, welches Gedicht zwar Bewunderung verdient, aber nicht tief religiös und myſtiſch iſt; denn ſelbſt die äußerſte ſinnliche Erſcheinung zieht darin die religiöſen Ideen in ſich herab, ſo daß dieſe als ſinnlich-wirkſam erſcheinen. In einer ſolchen Anſicht kann der Zwieſpalt zwiſchen Natur-Myſtik und religiöſen Ideen nie den Grad von Gewaltſam-

keit erreichen, wie in den deutſchen Dichtungen. — Die echtchriſtliche Natur-Myſtik ſetzt ſich nothwendig der religiöſen Allegorie entgegen.

Wir haben jetzt Alles betrachtet, was zur Darſtellung des göttlichen Schönen gehört, bis auf das Wunderbare. Dieſes entſteht, indem wir an einzelnen Stellen der Wirklichkeit unmittelbare Offenbarung göttlicher Principien wahrnehmen. — Man glaubt gewöhnlich, das Wunderbare liege in der Abweichung von dem Naturgange durch göttliche Willkür. Es beſteht aber nur darin, daß die göttliche Idee ſich in dem beſonderen Momente der Wirklichkeit auf eigenthümliche Weiſe offenbart.

Die Kunſt bedarf der Vorausſetzung eines ſolchen Wunderbaren nothwendig. Sie will die Wirklichkeit mit der Idee ſättigen, und muß daher auch den gewöhnlichen Lauf der Wirklichkeit ſo aufnehmen, daß in irgend einem einzelnen Momente ſich die Idee als ganz in die Wirklichkeit übergehend offenbart. Der Zuſtand der reinen Wirklichkeit muß hierbei von dem Künſtler vorausgeſetzt werden, nicht das Wunderbare der Welt überhaupt. Es iſt hiermit, wie mit den Tropen und Bildern, die meiſtens da vorkommen, wo der Künſtler am meiſten von der gemeinen Wirklichkeit ausgeht. Das Wunderbare iſt immer da, wo die in die Wirklichkeit verſunkene Darſtellung plötzlich in das Licht der Idee geſetzt werden ſoll. Daher kommt dies am häufigſten in der dramatiſchen Poeſie vor.

Es iſt nun zu betrachten, wie ſich das Wunderbare in der mythiſchen und in der myſtiſchen Kunſt verſchieden zeigen muß. — Bei den Alten wird das mythiſch Wunderbare, vermöge deſſen die Gottheit perſönlich handelt und in-

dividuell geſtaltet iſt, ſo gewöhnlich ſein, daß es gar nicht mehr als wunderbar erſcheint. Es iſt daher eine ganz irrige Meinung, daß in dem alten Epos das Wunderbare eine Hauptſache ſei. Daß die Götter ſich perſönlich in die menſchlichen Angelegenheiten miſchen, gehört vielmehr zum natürlichen Laufe der Dinge und iſt etwas ganz Gewöhnliches, das daher nicht im geringſten das Gefühl des Grauens oder Schreckens erregt.

In der alten Kunſt iſt daher das Wunderbare vielmehr das Myſtiſche, die nicht perſönliche Thätigkeit der Gottheit, die bloße Wirkung ihres Begriffes in dem Bewußtſein oder der Naturkraft. Daher nähern ſich Omina, Orakel u. dergl. ſchon mehr dem Wunderbaren, weil die Gottheit hier bloß durch ihren allgemeinen Begriff in die Wirklichkeit tritt in ſtiller, nicht perſönlicher Wirkſamkeit. Dergleichen Aeußerungen der göttlichen Thätigkeit haben daher etwas Grauſenhaftes, welches ſteigt, je mehr die Wirkungen derſelben einen ganz äußerlichen Charakter annehmen; ſo z. B. in der Odyſſee, wo die Häute der geſchlachteten Thiere zu brüllen anfangen, — das Allerſchrecklichſte im ganzen Homer, weil die Bedeutung unmittelbar die äußere Erſcheinung ausmacht. — Auch die Göttererſcheinungen auf dem alten Theater dürfen wir demnach nicht ſo betrachten, wie ſie nach unſerer Anſicht erſcheinen müßten. Der **deus ex machina** muß im alten Drama ganz anders beurtheilt werden; denn es iſt in der Ordnung, daß die Gottheit ſich perſönlich und ſichtbar einmiſcht. Weiſſagungen, Omina u. dergl. haben eine weit höhere Gewalt. Man vergleiche nur die Weiſſagungs-Scene der Kaſſandra im Agamemnon des Aeſchylos; beſonders aber aus dem Schluſſe

des Oedipus bei Kolonos, wo alles myſtiſch wird, kann man den Charakter des antiken Wunderbaren kennen lernen.

In der alten Kunſt iſt alſo das Myſtiſche das Wunderbare. In der neueren Kunſt iſt es umgekehrt, da die ganze Sinnesart der Neueren auf Myſticismus gegründet, und daher alle innere Einwirkung das gewohnte Feld der Kunſt iſt. Im Einzelnen aber wird das Wunderbare und Grauſenvolle nur dann eintreten, wenn dieſe myſtiſche Art zu denken mythiſch wird, d. h. zu objectiver Erſcheinung ſich geſtaltet. Daher ſind in der neueren Poeſie die ſchrecklichen Scenen diejenigen, wo das, was wir als Gedanken in unſerem Gemüthe tragen, ſich als Wirklichkeit im beſonderen Moment offenbart, alſo der Gedanke objectiv wird. Darauf beruht das Grauſenhafte von Geiſtererſcheinungen.

Am deutlichſten ſehen wir dies in Shakſpeare, z. B. im Macbeth, wo die den Helden bedrängenden Gedanken nach und nach und ſtufenweiſe äußere Geſtalt gewinnen; wie der Dolch, der in der Luft ſchwebt u. ſ. w. — Nur darf das Geſpenſterweſen nicht zum eitlen Spuk und Spaß werden, welches geſchieht, wenn das Geſpenſt ganz individuell als einzelnes Geſchöpf erſcheint, wie in der Ahnfrau. Die Geſpenſter können nur dann wirken, wenn ſie die tiefſte innere Bedeutung haben. So iſt die Erſcheinung des Geiſtes im Hamlet nur das Wirklichwerden des den Helden beſtändig begleitenden Gedankens von der Ermordung ſeines Vaters. Er ſieht alles Aeußere nur in Bezug auf ſeinen hypochondriſchen Seelenzuſtand; Alles iſt ihm ſchwankend geworden, und dies Eine wird ihm das einzig Objective.

Was wirklich Realität hat, iſt ihm zum Geſpenſt geworden, und das Einzige, was für ihn Realität und objectives Daſein hat, iſt der Gedanke, der als ſinnlich wahrnehmbares geſpenſtiſches Weſen ihm äußerlich gegenüber tritt.

Die alte und die chriſtliche Kunſt ſtellen beide Standpunkte, den des Symbols und den der Allegorie, am vollkommenſten dar. Doch ſind dies hiſtoriſche Erſcheinungen, während der Gegenſatz von Symbol und Allegorie ganz nothwendig aus der Idee der Kunſt überhaupt hervorgeht. — Zwar hat es auch unter andern Nationen, z. B. den Indiern, den nordiſchen Völkern, Kunſt gegeben; allein die Formen, unter welchen die Kunſt hier erſcheint, zeigen keinen ſo vollkommenen Abdruck der Gegenſätze. Bei den Indiern iſt Kunſt, Philoſophie und Religion noch eins und daſſelbe, wie in einem Chaos durch einander gewirrt. In der nordiſchen Poeſie und Kunſt iſt alles zu ſehr wunderbar geworden; die Götter erſcheinen darin faſt ganz als Heroen, und die Entfernung von dem eigentlichen Mittelpunkt iſt mithin zu groß. Auf Oſſian kann bei Betrachtung der weſentlichen Kunſtprincipien wenig Rückſicht genommen werden. In ihm zeigt ſich mehr eine Sehnſucht nach Poeſie, als Poeſie ſelbſt; dabei eine arme Phantaſie und ein enger Umkreis der Welt. Er ſcheint Product eines Ueberreſtes ehemaliger Cultur in einem hinſichtlich ſeines Culturzuſtandes geſunkenen Volke, wie es die Wilden alle ſind.

3. Vom irdiſchen Schönen.

Das irdiſche Schöne ſcheidet ſich von dem göttlichen und darf in der Kunſt nicht damit vermiſcht werden. Eine ſcharfe Grenze muß beide Gebiete ſondern; denn die Kunſt kann

nur durch Gegenſätze einſeitig wirken und muß ſich in jedem dieſer Gegenſätze erſchöpfen. Das irdiſche Schöne muß für die Kunſt ein eigenes Gebiet ſein, worin dieſelben allgemeinen Principien, wie im göttlichen Schönen, die Grundlage bilden.

Wenn das Schöne als Gegenſtand der Kunſt überhaupt Symbol im weiteren Sinne iſt, ſo muß auch das irdiſche Schöne Symbol ſein, nicht Nachahmung der gemeinen Erſcheinung als ſolcher, ſondern in ſofern ſich in dieſer die Idee offenbart. Das Symbol wird hier nur von der anderen Seite, von der Seite der Wirklichkeit, angeſehen, ſofern in dieſer die Idee ſich nothwendig offenbart.

Hieraus ergiebt ſich leicht, welcher Gegenſtand vorzüglich Gegenſtand der Kunſt ſein wird. Es muß dies ein ſolcher ſein, der die Offenbarung der Idee erleichtert, dahingegen was überwiegend in der Wirklichkeit haftet, nur unter gewiſſen Bedingungen zur Kunſt geeignet iſt. — Soll nun ein Gegenſtand der Offenbarung der Idee vorzugsweiſe günſtig ſein, ſo muß er in ſich die Principien der Wirklichkeit zuſammenfaſſen; der Gegenſatz des Allgemeinen und Beſondern muß in ihm in einen Mittelpunkt zuſammenfallen. Dies geſchieht nur im Selbſtbewußtſein; mithin iſt das vernünftige, ſelbſtbewußte Weſen vorzugsweiſe Gegenſtand der Kunſt.

Andere Stoffe, z. B. Naturgegenſtände, können durch allegoriſche Beziehung nur theilweiſe die Aufhebung der Gegenſätze darſtellen. Eine ſolche Beziehung müſſen ſie auf den Menſchen haben, für welchen allein ſie Beſtandtheile der Natur ſind. Eine künſtleriſche Allegorie ſtellen ſie aber durch ſich ſelbſt nicht dar; denn in dieſer iſt jedes der

Entgegengeſetzten vollſtändig die Bedeutung des anderen. — Die Gegenſtände der Natur ſind mithin nicht Gegenſtand der Kunſt, ſo daß ſie wirklich für ſich und im vollen Sinne des Wortes Allegorie wären. Sie beziehen ſich nur auf den gemeinſchaftlichen Mittelpunkt des Selbſtbewußtſeins und ſind in dieſem Sinne allegoriſch, können aber auch ſymboliſch gefaßt werden, indem in jedem Naturweſen ſich der Begriff der Gattung vollſtändig offenbart. Die Natur hat alſo auch eine ſymboliſche Bedeutung und kann eben ſowohl, wie der Menſch, Allegorie oder Symbol ſein. Hierin liegt alſo der Unterſchied zwiſchen dem Menſchen und den übrigen Naturgegenſtänden nicht.

Der Menſch aber iſt vorzugsweiſe Gegenſtand der Kunſt; die anderen Naturgegenſtände ſind es nur bedingungsweiſe, und zwar in zwei Fällen: 1) in ſofern ſie ſich auf das menſchliche Selbſtbewußtſein beziehen, 2) als beſondere Stufen des harmoniſchen Zuſammenhanges, alſo in Beziehung auf ein Weltganzes.

Der Gedanke oder Begriff auf der einen Seite erſcheint als das Reich des reinen Allgemeinen; die wirkliche Natur auf der andern Seite hat immer den Charakter der Beſonderheit, weil ſie nur unter Beziehungen beſteht. In dieſem Sinne erſcheint in der Kunſt die ganze äußere Natur als Beſonderheit, und ihr gegenüber tritt der reine Begriff als das Allgemeine. Werden dieſe beiden Gebiete ſo von einander abgelöſt und einander entgegengeſetzt, ſo entſteht auf dieſer Seite die Darſtellung wiſſenſchaftlicher, moraliſcher, techniſcher, philoſophiſcher Gedanken, in welches Gebiet die eigentliche didaktiſche Poeſie gehören würde, wenn es überhaupt der Kunſt geſtattet wäre, den Gedanken unab-

hängig darzuſtellen. — Auf jener Seite hat dagegen die beſchreibende Poeſie ihren Sitz, die jedoch nach dem Geſagten an ſich ein Unding iſt. Die didaktiſche Poeſie iſt aber eben ſo wenig eine wahre Kunſt; denn der bloße Begriff kann abgeſondert vom Selbſtbewußtſein nicht ſymboliſch im allgemeinen Sinne ſein.

Es kann mithin nichts Schönes in der Wirklichkeit geben außer dem Einzelnen, das in ſeinem vollen Sinne Individualität iſt; und dies iſt einzig und allein der Menſch. In dieſer Individualität allein hat die Schönheit ihren Sitz. Die Schönheit des Weltſyſtems iſt von der wirklichen Kunſt durchaus unabhängig und kann nur von einem höheren Geſichtspunkte aus als Schönheit aufgefaßt werden. — Die Idee rein als ſolche ſchön darzuſtellen, iſt der Kunſt verſagt; denn dieſelbe kann als reine Idee nie ihr eigenes Symbol ſein; dies kann ſie nur in der Wirklichkeit. Künſtleriſche Darſtellungen, welche die Idee des Weltganzen oder der Gottheit ohne Wirklichkeit ausdrücken wollen, ſind keine Kunſtwerke mehr, ſondern entwürdigen das Dargeſtellte zugleich mit der Kunſt. — Soll das Irdiſche Gegenſtand der Kunſt ſein, ſo muß es individuell ſein; und dies iſt allein der Menſch.

Hier entſteht nun wieder der Gegenſatz zwiſchen Idee und Wirklichkeit. Beide Seiten müſſen ſich durchdringen, wenn der Menſch ſchön ſein ſoll; daraus aber erwächſt ein Widerſpruch der Elemente, den die Kunſt zu heben hat. Auf dieſem Widerſpruche beruht der Gegenſatz von Charakteriſtik und Idealität und die Streitfrage, welches von Beiden das Beſtimmende ſein müſſe. Die Anhänger der Idealität wollen die Wirklichkeit idealiſirt, nicht nachge-

ahmt haben; die Charakteriſtiker hingegen behaupten, die Beziehung auf höhere Ideen verfälſche nur die Treue und Lebendigkeit der Darſtellung; jeder Gegenſtand müſſe in ſeinem beſtimmten Charakter dargeſtellt werden, deſſen Schärfe gerade die Kunſt über die Natur erhebe, da in der Natur der Charakter ſich nicht rein zeige.

Faſſen wir die Behauptung beider Parteien in den Satz zuſammen: „die Idee muß Princip der Wirklichkeit ſein", ſo ſind Idealität und Charakteriſtik eins und daſſelbe. Ein weſentlicher Unterſchied iſt zwiſchen beiden nicht, ſondern nur ein Unterſchied des Standpunktes, je nachdem ich den Gegenſtand von dem Standpunkte der Beziehungen der Wirklichkeit, oder von der Seite der Idee anſehe, welche ſich in der Wirklichkeit in die Gegenſätze derſelben ſondern und lebendiges Princip derſelben werden muß.

Idealität und Charakteriſtik ſind alſo an ſich daſſelbe. Ob eines oder das andere überwiegt, kommt nur auf den verſchiedenen Standpunkt der Kunſt an. — Das Charakteriſtiſche iſt immer einſeitiger, als die Idee; es iſt aus der Wirklichkeit entnommen, die auf Gegenſätzen beruht, und iſt daher mehr allegoriſch, dagegen das Ideal mehr ſymboliſch ſein muß. Wählen wir ein Beiſpiel aus der Sphäre des Göttlich-Schönen. Gottheiten, die abſtracte Begriffe bezeichnen, erſcheinen mehr in beſonderer Handlung, weil ſich in ihnen das Symbol ins Allegoriſche verliert. Soll das Idealiſirte als Wirklichkeit erſcheinen, ſo muß es in ſeiner ſymboliſchen Beſchaffenheit zugleich Charakter überhaupt, Charakter einer Gattung ſein. Hierauf beruht die ganze Idee der griechiſchen Heroenwelt. Um ganz Symbol zu werden, muß das Ideal Charakter überhaupt werden,

der ſich zwar in beſonderer Handlung entwickelt, jedoch allgemeinere Bedeutung behält. Charakter und Schickſal fallen daher in der alten Welt ganz zuſammen.

Die vorherrſchende Charakteriſtik iſt ganz allegoriſch. Indem ſie ſich in einzelnen Momenten der Thätigkeit äußert, kann in dieſen das Symbol oder die Idee nicht erhalten werden, wenn ſich nicht dieſe Momente auf allgemeine Begriffe beziehen. Man muß daher z. B. einzelne Perſonen aus Shakſpeare's Stücken nicht an und für ſich ihrem Charakter nach beurtheilen, ſondern immer nach ihrer allegoriſchen Beziehung auf den Mittelpunkt des Ganzen. Weil die Charakteriſtik überwiegend allegoriſch iſt, ſo muß ſie ſich nothwendig ganz ins Allgemeine verlieren. — Das Allegoriſche zeigt uns die Wirklichkeit weit mehr in ihren Gegenſätzen, das Symboliſche mehr, in ſofern ſich in jedem Momente derſelben die Idee abſchließt. In der Allegorie iſt die Idee nur der Schlüſſel der Beziehungen, der allgemeine Gedanke. — Die Charakteriſtik kann daher mehr ins Innere der Idee eindringen, weil ſie dieſelbe zerlegt, während das ſymboliſche Ideal uns die Idee in ihrer vollkommenen Gegenwart darſtellt.

Im Idealiſchen ſehen wir mithin die Idee am vollkommenſten in ihrer unmittelbaren Erſcheinung. Das Ideal ſoll aber die Idee nicht als reinen Begriff darſtellen, wodurch es zu einer bloßen Formel werden würde; ſondern die Idee muß in ihrer vollen Gegenwart, in ihrem abgeſchloſſenen Daſein aufgefaßt werden. — Die Charakteriſtik fängt bei der Wirklichkeit an, entfaltet uns aber deſto mehr die Idee als das reine Innere derſelben, und führt uns in ihre Tiefen weit mehr ein, als die ſymboliſche Kunſt irgend

vermag. — Die Kunſt der Alten faßt den Menſchen rein menſchlich, und doch als vollen Ausdruck der Idee auf. Nichts geht hier in die Tiefe der Idee; die abgerundete Vollendung iſt Zeugniß ihrer Gegenwart. In der neueren Poeſie hingegen, z. B. bei Shakſpeare, werden wir durch die Reflexion, durch die Darlegung des Innern des Menſchen weit tiefer in das Innere der Idee ſelbſt eingeführt.

Die meiſten neuern Techniker waren Charakteriſtiker. Es iſt über Idealität und Charakteriſtik viel geſtritten worden, worüber man beſonders das Athenäum, die Propyläen und Fernow's Schriften nachſehen muß.

Wir haben jetzt das irdiſche Schöne nach den Geſichtspunkten der Natur und der Individualität, oder der Nothwendigkeit und der Freiheit zu ſcheiden, wonach auch hier Symbol und Allegorie ſich ſondern müſſen.

Wenn ein Einzelnes den Begriff der Gattung überhaupt ausdrückt, ſo ſtellt die Kunſt die Idee auf dem Standpunkte der Natur dar. Die Art der Kunſt, welche auf die Natur ſich gründet, wird daher das Irdiſche vorzugsweiſe als Geſetzmäßiges bilden. Daher erſcheint im Allgemeinen das Irdiſche in dieſer Kunſt nie als das Außerordentliche, als etwas für ſich Beſtehendes, Individuelles; ſondern es enthält immer zugleich und vorzugsweiſe den Ausdruck einer allgemeinen Regel. In den Werken dieſer Kunſt herrſcht daher das Anſehen der Regelmäßigkeit vor, und dieſe Beſchaffenheit verleitet die Meiſten, die äußere Erſcheinung der Naturgeſetze als die Grundlage dieſer Kunſt zu betrachten, z. B. in der alten Plaſtik immer nur von der phyſiſchen Beſchaffenheit des menſchlichen Körpers auszugehen. Von der Beobachtung der natürlichen Geſetze aus

kann man aber unmöglich zu einer wahrhaft künſtleriſchen Anſicht gelangen. Die alten Künſtler ſelbſt mußten oft von den Regeln abweichen, die ſich durch empiriſche Beobachtung ergeben, worüber man Bemerkungen von Nicolas Pouſſin in Beziehung auf den Apoll vom Belvedere hat. Es finden ſich ſogar abſichtliche Abweichungen von dem Gleichmaße der einzelnen Theile, die der Gedanke nothwendig machte, nach welchem ſich Alles beſtimmen muß, in ſofern ſich in der dargeſtellten Perſon ein Weltgeſetz offenbart.

Die Anatomie iſt alſo nicht die einzige Richtſchnur dieſer Kunſt. Giebt man ſich dem Reſultate der äußerlich erſcheinenden Regelmäßigkeit hin, ſo artet die Kunſt in ſteife Verknüpfung einſeitiger Formen aus, wie dies wirklich durch Verkennung des Weſens der alten Kunſtwerke und bloßes Haften an den Formen geſchehen iſt. Das Princip der alten Kunſt erſtarrt ſo zu etwas ganz Mechaniſchem. Dahin iſt es beſonders bei den Franzoſen auch in der bildenden Kunſt gekommen, indem man alle Individualität durch Geſetzmäßigkeit zu vermeiden ſuchte.

Auch für die allegoriſche Kunſt, in welcher das Princip der Individualität vorherrſcht, giebt es eine Ausartung. Indem die Beſonderheit ſich auf das Allgemeine bezieht und daſſelbe bedeutet oder den Begriff repräſentirt, muß ſie ſich über die gewöhnlichen Dinge erheben und die gemeine Beſonderheit übertreffen, mithin als das Außerordentliche erſcheinen. So zeigt ſich auch hier eine eigenthümliche Beſchaffenheit des Kunſtwerkes, die uns zunächſt anzieht. Zeichnen ſich die Werke der ſymboliſchen Kunſt durch Regelmäßigkeit und Harmonie aus, ſo iſt das Cha-

rakteriſtiſche der allegoriſchen Kunſtwerke das Auffallende, Außerordentliche, Individuelle.

Hieraus kann leicht die Täuſchung entſtehen, als läge das Weſentliche in dem Auffallenden des einzelnen Dinges an ſich. Dieſes aber kann nur dann reizen und anziehen, wenn das Gemüth ſich in einer gewiſſen dafür geeigneten Stimmung befindet. So wird den Liebenden ein ſchöner Körper, den Heroiſchen ein ſcharfer Helden-Charakter anziehen. Das Anziehende in dieſem Sinne nennen wir das Intereſſante, worunter mithin das nicht bloß objectiv, ſondern mit beſtimmter Beziehung auf unſere beſondere Gemüthsſtimmung auffallend Hervortretende zu verſtehen iſt. Wenn in der alten Kunſt die ſteife Regelmäßigkeit die Kunſt tödtet, ſo iſt der gefährlichſte Feind der neueren der Hang zum Intereſſanten, welches der wahren Kunſt durchaus zuwider iſt. Dies fühlte ſchon Kant, indem er ſagte, das Schöne müſſe ohne beſonderes Intereſſe gefallen.

Wenn das Auffallende uns bloß als intereſſant anzieht, ſo werden wir aus der reinen Sphäre der Kunſt in die des gemeinen Lebens hinabgezogen, wo ſich freilich die Meiſten beſſer befinden; daher denn in der That das Intereſſante oft über das Schöne den Sieg davon trägt. — Das Intereſſante hat neuerlich die Kunſt auf erbarmungswürdige Weiſe verfälſcht, wie ſich in einer förmlichen Geſchichte dieſer Ausartung nachweiſen ließe. Auch die wahrhaft ſchönſten Gegenſtände kann man gleichwohl nach dem Geſichtspunkte des Intereſſanten auffaſſen, und dies thun in der That die Meiſten, indem ſie Alles auf ihre ſubjective Gemüthsſtimmung und ihren perſönlichen Standpunkt beziehen.

Es fragt ſich nun, ob dies nothwendig iſt und ob es

Stoffe giebt, die ihrer eigenthümlichen Natur gemäß von der Darſtellung des Schönen ganz auszuſchließen ſind. Dieſe Frage iſt ſchon durch Ariſtoteles veranlaßt, welcher behauptet: durch die Kunſt werde Alles ſchön und ſelbſt das im wirklichen Leben Widrige, z. B. Leichname und dergl., werde angenehm. Leſſing hingegen will eine materielle Grenze ziehen, indem er bemerkt, es gebe Gegenſtände, bei deren Anblick der phyſiſche Widerwille uns den Standpunkt des Schönen unmöglich mache und den künſtleriſchen Gemüthszuſtand zerſtöre. Er rechnet dahin beſonders das Ekelhafte, was z. B. Uebelkeit hervorbringe. — Aber ſelbſt das Allerwidrigſte und Abſcheulichſte wird von dem künſtleriſchen Standpunkte aus etwas anderes. In Shakſpeare kommen die ſchrecklichſten Greuel vor, die uns im Leben den äußerſten Abſcheu erregen und uns empören würden; in dem Zuſammenhang aber und von dem richtigen Standpunkte aus werden ſie künſtleriſch ſchön. Wenn wir freilich bei Beaumont und Fletcher die Abſicht ſehen, durch das Ekelhafte ſelbſt zu wirken, ſo hört die künſtleriſche Stimmung auf, oder ſie war vielmehr niemals da. In Natürlichkeiten iſt keiner weiter gegangen, als Ariſtophanes; allein auf ſeinem Standpunkte und dem Standpunkte ſeiner Zeit brachten dieſe Dinge eine andere Wirkung hervor, als heut zu Tage, wo wir uns erſt durch künſtliche Operation in die richtige Stimmung verſetzen müſſen.

In Rückſicht auf das Material iſt alſo nichts von der Kunſt ausgeſchloſſen. Nur giebt es freilich ſo gemeine Gegenſtände, daß es uns ſchwer wird, uns bei ihnen auf den künſtleriſchen Standpunkt zu ſtellen. An ſich aber kann kein Material verworfen werden. Es kommt Alles auf die Na-

tionalität und den Stand der ſinnlichen und ſittlichen Cultur an; in dem Material an ſich kann kein Entſcheidungsgrund liegen, der es ausſchlöſſe. Die einzige Regel iſt, daß Alles vom Standpunkte der Kunſt aufgefaßt werde; iſt dieſe beobachtet, ſo iſt das Intereſſante nicht edler für die Kunſt als das Widerwärtige und Ekelhafte.

In der alten Kunſt iſt das Regelmäßige, Harmoniſche der herrſchende Grundzug; im Geiſtigen Ruhe, Harmonie, Gleichmuth; im Körperlichen Zuſammenſtimmung, Verhältniß, leichte Ueberſicht. Das Wichtigſte iſt der Einfluß dieſes Standpunktes auf die Gegenſtände ſelbſt, welcher ſich darin äußert, daß die Alten immer von dem Begriffe der Gattung ausgehen, und das Auffallende, Seltſame ihnen verhaßt iſt. Jede Abweichung von der weſentlichen Beſchaffenheit der Gattung zieht den Untergang nach ſich; wer aus ihren Geſetzen heraustritt, iſt verloren. — Dieſe Sinnesart finden wir im ganzen Alterthum; ſie iſt der Grund der republikaniſchen Staaten, der Grund, warum die Griechen undankbar gegen ihre großen Männer waren. Auf dieſer Sinnesart nun beruht in Beziehung auf die Kunſt 1) der Umſtand, daß der eigentliche Gegenſtand der Kunſt die Heroenwelt iſt; 2) der tragiſche Charakter aller Darſtellungen, in ſofern ſie ſich dem wirklichen Leben nähern.

Die Welt der Heroen iſt der gewöhnliche Stoff für die Kunſtwerke der Griechen, ſowohl die plaſtiſchen, als die poetiſchen, namentlich die dramatiſchen. Dies rührt daher, weil in dem Symbol als Ausdruck des Geſetzes der Gattungsbegriff mit der Idee zuſammenfällt. Dieſer mußte ſich vermöge der ſymboliſchen Beſchaffenheit nothwendig in wirklichen Perſonen darſtellen. Die Heroenwelt nun iſt das Weltall

ſymboliſch betrachtet, die Götterwelt als vorbildlich dargeſtellt. In jenen Weſen tritt die menſchliche Gattung verklärt auf in ihrer ganzen Fülle und Vollſtändigkeit. Vieles bei uns ganz Geſchichtliche verſetzen daher die Alten in die Zeit der Heroen, weil dieſer Gattungsbegriff unmöglich ſo in die wirkliche Gegenwart eingreifen kann.

Die Alten wandten daher in der Regel weder hiſtoriſche, noch fingirte Begebenheiten und Perſonen als Stoff für die Kunſt an. Den fingirten Perſonen hätte die Nothwendigkeit gemangelt; ſie würden als etwas Zufälliges erſchienen ſein. Der Tragiker Agathon war der erſte, welcher dem Drama fingirte Perſonen gab. Die hiſtoriſchen Gegenſtände griffen für ſie viel zu ſehr in das wirkliche Leben ein; ſie waren ihnen zu intereſſant, als daß ſie künſtleriſch hätten ſein können. Nichts, was an ſich Idee iſt, konnte den Alten als unmittelbar wirklich erſcheinen. Den Staat ſelbſt mußten ſie im Lichte der Heroenwelt betrachten, um ihn ehrwürdig zu finden. Etwas unmittelbar Gegenwärtiges als heilig zu achten, waren ſie nicht fähig. Deßhalb wurden die hiſtoriſchen Vorſtellungen ſeit der Tragödie des Phrynichus „die Einnahme von Milet“ in Athen verboten.

Sobald das heroiſche Princip mehr das Individuelle ausdrückt, geräth es in Widerſtreit mit der Nothwendigkeit und dieſe verwandelt ſich ins Schickſal. Dieſes Heroenthum zeigt ſich im Drama in ſeiner vollen Thätigkeit und in ſeiner Auflöſung. Die Perſon fällt durch ihre Einzelheit dem Schickſal zum Opfer; die Gattung aber tritt ihr als das Bleibende unter der Form des Chores nothwendig entgegen.

Das irdiſche Schöne auf dem Standpunkte der Indi-

vidualität zeigt ſich als Außerordentliches, Individuelles. Wie vor ihrer gefährlichſten Klippe aber hat ſich die neuere Kunſt davor zu hüten, daß dies nicht zum Intereſſanten verleite. Auch das Perſönliche, Individuelle darf nur dargeſtellt werden als Offenbarung eines allgemeinen inneren Geſetzes. Was an dem beſonderen Charakter ausgezeichnet iſt, muß nicht von ſeiner bloßen Erſcheinung, ſondern von der Offenbarung der Idee in ihm herrühren, die in der allegoriſchen Kunſt nur unter gewiſſen Beziehungen geſchehen kann. — Zuſammenhäufung äußerer Angewohnheiten zur Charakterſchilderung iſt eben ſo widerſinnig und verkehrt, wie das Verleihen einer beſonderen unterſcheidenden Eigenſchaft. Alle ſolche Eigenſchaften ſind immer nur Kennzeichen für die gemeine Erſcheinung. Was moraliſch, politiſch, oder in irgend einer anderen Beziehung ausgezeichnet, iſt nicht ſchon deßwegen ein ſchicklicher Gegenſtand der Kunſt. Dieſe muß darſtellen können, wie ſich in dem Individuum die allgemeine Idee des menſchlichen Lebens offenbart. Gerade die edelſten Charaktere zeigen ſich oft am meiſten den menſchlichen Schwächen und der Nichtigkeit der Erſcheinung unterworfen, und erliegen daher dem Schickſal.

Was in der alten Kunſt die Welt der Heroen iſt, fehlt in der neueren Kunſt ganz. Solche Verſchmelzung der Wirklichkeit mit der Idee kann in der neueren Sphäre nicht gedacht werden, weil dazu die Aufhebung der Allegorie gehören würde. Daher findet ſich in der neueren Kunſt immer der Gegenſatz von hiſtoriſchen und fingirten Perſonen; ſie nimmt ihre Gegenſtände aus der Geſchichte, oder erfindet ſie, und verräth durch das Daſein dieſer beiden Gebiete ihren allegoriſchen Charakter.

Man verkennt gewöhnlich die Bedeutung von beiderlei Perſonen, indem man unter der hiſtoriſchen Perſon ſich meiſtens die merkwürdige, bekannte denkt, unter der fingirten eine ſolche, die der Künſtler nach Willkür ausſtattet. So werden denn beide zum Behuf des faden Idealiſirens gebraucht; die hiſtoriſche oft des bloßen Denkmals, der Erinnerung wegen, was man denn vaterländiſche Kunſt nennt.

Eine hiſtoriſche Begebenheit hat als einzelnes Factum, als beſondere Geſchichte 1) den Charakter der Zufälligkeit, 2) den Charakter der allgemeinen Bedeutung, in ſofern ſie an ſich durch ihre eigene Bedeutung gilt. Beides macht aber die hiſtoriſche Begebenheit noch nicht zum Gegenſtande der Kunſt; das Zufällige gehört der einzelnen Erſcheinung, die Weltbegebenheit der Weltgeſchichte an. — Die Kunſt verlangt, daß in jedem Momente die Idee des menſchlichen Lebens und Geſchickes aufgefaßt werde. Iſt daher die hiſtoriſche Begebenheit eine typiſche, feſtſtehende, ſo kann ſie nur dadurch künſtleriſch werden, daß das allgemeine Schickſal der Welt darin erblickt, und dieſe Idee betrachtet wird als der Schlüſſel zu dem beſtimmten hiſtoriſchen Zuſammenhange, in welchen die Begebenheit gehört. Daher müſſen viele Begebenheiten in einen Punkt zuſammen gefaßt werden.

Soll die hiſtoriſche Begebenheit zum Stoff für die Kunſt ſich eignen, ſo müſſen wir ferner gewohnt ſein, auf dieſelbe als auf etwas Geläufiges unſere Gedanken und Gefühle zu beziehen. Es darf keine obſcure Begebenheit ſein, die mit Willkür gewählt iſt, um erſt durch die Kunſtdarſtellung im Gedächtniß der Menſchen wieder angefriſcht zu werden. Dies iſt eine ganz verfehlte Tendenz. — Die deutſche Kai-

ſergeſchichte würde als paſſender Gegenſtand für die künſtleriſche Darſtellung erſcheinen; Provincial=Geſchichten hingegen können durch die Kunſt nicht lebendig für uns werden. Nie darf das Material vorzugsweiſe Zweck des Kunſtwerkes ſein; wir müſſen vielmehr ſchon gewohnt ſein, auf daſſelbe als ein bekanntes unſere Gedanken zu beziehen. — Das größte Muſter hiſtoriſcher Kunſtwerke aus allen Zeiten und Völkern ſind die hiſtoriſchen Stücke Shakſpeare's. Die Begebenheiten ſind national, in dem großen Zuſammenhange gedacht und als Offenbarung der Idee des menſchlichen Schickſals überhaupt dargeſtellt. Auch waren die Stoffe zur künſtleriſchen Darſtellung geeignet, da ſie an ſich nicht den Charakter des gemeinen Lebens tragen.

Wer hiſtoriſche Gegenſtände darſtellen will, muß ſich eng und treu an die Geſchichte anſchließen und dieſe nur aus dem rechten Geſichtspunkte betrachten. Das Typiſche der Weltbegebenheit kann nur dann Beſtand haben, wenn man das Hiſtoriſche ganz unverändert läßt. Das Idealiſiren durch Veränderung gewiſſer Umſtände iſt eine arge Verirrung, und die Willkür des Künſtlers nimmt dem Gegenſtande die Energie. Der Künſtler verräth, daß er zu ſchwach war, die Wirklichkeit in ihrer ganzen Bedeutung für die Kunſt aufzufaſſen.

Dieſen Vorwurf müſſen wir namentlich Schiller machen, der wie die meiſten neueren Dichter nicht im Stande war, einen hiſtoriſchen Gegenſtand rein aufzufaſſen. Das Hineinflechten von Liebesgeſchichten, wie die Epiſode von Max und Thekla im Wallenſtein, erſcheint oft als etwas ganz Fremdartiges. Auch Wallenſteins Charakter iſt nicht treu geſchildert, ſondern modificirt, um ihm eine allgemein

menſchliche Bedeutung zu geben. Dies iſt aber überflüſſig, wenn nur der Dichter den hiſtoriſchen Moment ganz verſteht und durchdringt; er bedarf dann keiner eingeflochtenen Motive aus dem gemeinen Leben, um die Sache intereſſant zu machen. — Göthe's Egmont iſt noch mehr aus Wirklichkeit und Fiction zuſammengeſchmolzen; doch empfinden wir dies weniger, da das Ganze zur bloßen Fiction gemacht iſt, worin die Geſchichte völlig verloren geht. Das ganze Stück iſt ein bloßes Bild, eine Allegorie, worin ſich der dramatiſche Sinn ganz auflöſt; denn das Dramatiſche muß in der treueſten Wirklichkeit aufgefaßt werden.

Shakſpeare hat Schritt vor Schritt die Geſchichte vor Augen, idealiſirt nie eine hiſtoriſche Begebenheit und verändert nichts. Das Ideale in ſeinen Darſtellungen rührt nur daher, daß er die Kraft hatte, die gegebene Erſcheinung gänzlich als Offenbarung der Idee aufzufaſſen. Wir nehmen das innere Leben der Idee ſelbſt wahr, belauſchen unmittelbar die Handlungsweiſe der Vorſehung, um ſo deutlicher, je unverfälſchter die Wirklichkeit vor uns ſteht. Jede Fiction hebt dieſe Wirkung unfehlbar auf.

Fingirte Perſonen kann die Kunſt im umgekehrten Sinne brauchen, indem ſie uns in ihnen zeigt, wie das allgemeine Schickſal des Menſchen eben das iſt, was uns in jedem Momente des Lebens begegnet; wie in Beziehung auf dies allgemeine Schickſal alle Beiſpiele gleich gelten. Die fingirte Begebenheit iſt ein Beiſpiel aus vielen, mit welchem wir alle übrigen menſchlichen Begebenheiten, in Beziehung auf das menſchliche Loos überhaupt, als gleichbedeutend erkennen. Hier iſt alſo am wenigſten erlaubt, durch Zuſammenhäufung aller möglichen Vollkommenheiten

etwas Außerordentliches darzuſtellen. Es zeigt ſich in dieſem Beſtreben nur die Eitelkeit des Dichters, der ſich in ſeinen Tugendhelden ſelbſtgefällig beſpiegelt, und es entſteht ſo das gemeine Intereſſante, das gefährlichſte Gift für die Kunſt. — Gerade fingirte Menſchen müſſen in der Linie eines Durchſchnittes genommen werden, mithin als gewöhnliche wirkliche Menſchen erſcheinen, nicht als außerordentliche, die wir nur glauben, wenn ſie geſchichtlich ſind. Aber gerade der gewöhnliche Menſch muß zum treuen Abdruck der Idee des Menſchen überhaupt werden, und in ſofern kann auch das Außerordentliche hier vorkommen mit Zurückführung auf den allgemeinen Mittelpunkt des Durchſchnittes.

Auch in dieſer Hinſicht iſt Shakſpeare das deutlichſte Beiſpiel. Seine fingirten, oder von ihm aus der Tradition in Erdichtung verwandelten Tragödien zeigen uns den Durchſchnitt des gemeinen Lebens; aber er gelangt von da aus an dem Faden des gemeinen menſchlichen Schickſals bis an die äußerſten Grenzen der Menſchheit. So iſt Hamlet durchaus kein außerordentlicher Charakter; die ganze Kataſtrophe ruht auf der Schwäche, die alle gewöhnlichen Menſchen treffen kann: daß ſie eine vortreffliche, als nothwendig erkannte Handlung ſich vorſetzen, durch ihre eigene Reflexion aber zu einer Feigheit erſchlaffen, welche ſie an der Ausführung hindert, indem ſie ſich ſcheuen, durch die Ausführung dem Vorſatze den idealen Charakter zu nehmen. Dieſe moraliſche Feigheit macht die Grundlage des Hamlet aus. Wie weit weiß aber der Dichter von dieſer Linie des gemeinen Lebens aus bis an die äußerſten Grenzen des Furchtbaren zu gelangen! — Eben ſo ſind in Romeo und Julie die Situation und die Hauptperſonen nichts Außer-

ordentliches; es iſt vielmehr eine alltägliche Natürlichkeit darin. Das Verhältniß der beiden Liebenden entſteht zufällig, als eine ganz gewöhnliche Ballbekanntſchaft durch bloßen Anblik auf dem Feſte, nachdem Romeo ſchon von einer andern heftigen Liebe ergriffen war. Juliens Erziehung durch Aeltern, Amme, Beichtvater, Alles iſt ganz gewöhnlich und aus dem gemeinen Leben gegriffen; auch der Jüngling weichlich, unentſchloſſen, ſchwach, kurz durchaus kein ausgezeichneter Charakter. Und nun ſehen wir aus ſolchen gemeinen Verhältniſſen Begebenheiten entſtehen, in denen ſich das ganze menſchliche Schickſal und die Nichtigkeit aller menſchlichen Dinge offenbart.

Die Gegenſtände dürfen in der neueren Kunſt nicht in dem Sinne ſymboliſch ſein, daß in jedem einzelnen der ganze Begriff, die Idee ſelbſt angeſchaut wird. Das Schöne ſelbſt muß durchaus charakteriſtiſch aufgefaßt werden, und was man gewöhnlich das Ideal nennt, kann hier nur in der Beziehung des beſonderen Charakters auf die Idee der ganzen Wirklichkeit, des Menſchen überhaupt beſtehen. Charakteriſtik iſt hier die Hauptſache, aber eine ideale Charakteriſtik, die in der Beziehung des einzelnen Charakters auf die Idee des menſchlichen Charakters überhaupt gegründet iſt. Die äußeren Motive ſind hier ſolche, die das Individuum als beſonderes treffen. Deßhalb muß in der neueren Kunſt die Leidenſchaft überwiegende Bedeutung haben, z. B. die Liebe, worin ſich die ganze Individualität in der Richtung auf einen beſtimmten Zweck erſchöpft. Man darf aber dieſe Motive nicht in das Intereſſante verwandeln, indem man ſie ſelbſt als das Allgemeine auffaßt. Die Idee des beſonderen menſchlichen Geſchickes muß im Verhältniß

zur Idee überhaupt gedacht werden, und der einzelne Charakter muß die wirkliche Exiſtenz erſchöpfen. — Die Neueren irren faſt immer, indem ſie eine beſondere Leidenſchaft als das Allgemeine anſehen, worauf das Weſen der Sache beruhe, da ſie doch nur der Moment iſt, worin ſich die Exiſtenz erſchöpft.

Aus dieſem Verhältniſſe entſteht ein Gegenſatz zwiſchen den beſonderen Aeußerungen des Charakters und dem allgemeinen Begriffe, worauf er zu beziehen iſt. Die Liebe oder irgend eine andere Leidenſchaft iſt nur das beſondere Motiv. Eben ſo gut können aber auch allgemeine Begriffe, z. B. Patriotismus, politiſches Intereſſe u. dergl. das Herrſchende ſein, als dasjenige, was den gegenwärtigen Stoff in ſeiner Wirkung beſtimmt. In beiden Fällen gehören dieſe Motive immer nur der Wirklichkeit an; die Idee des Grundverhältniſſes der menſchlichen Exiſtenz macht den inneren Mittelpunkt auch des beſonderen Charakters aus. — So iſt in Romeo und Julie das herrſchende Motiv die Liebe. Der reflectirende Verſtand ſieht nun dies Stück als bloße Verherrlichung dieſer Leidenſchaft, und dieſe als das Weſentliche darin an, wodurch denn nur das Intereſſante entſtände. Die Liebe iſt aber hier nur das Beſtimmende der wirklichen Erſcheinung; der höhere Gedanke iſt kein anderer, als der beſtändige Gegenſtand der Kunſt: das Verhältniß des Menſchen zu der göttlichen Idee und die Vernichtung deſſelben gegen dieſe.

Auffallender noch als Beweis, daß auch allgemeine Motive nur das Beſtimmende der Exiſtenz ſind, nicht das Weſentliche des Kunſtwerkes, iſt das Spaniſche Drama, worin die Motive der wirklichen Exiſtenz ganz abſtract als

allgemeine Begriffe aufgefaßt werden, die ein gewiſſes Syſtem ausmachen. Die Begriffe von Religion, Ehre, Liebe werden hier ganz abſtract genommen; ihr Zuſammenhang iſt ſchon vorbereitet und ein für allemal fertig; jeder einzelne Fall muß ſich accommodiren. Eine ſolche Geſetzgebung über die Exiſtenz iſt für den Künſtler darum ſehr günſtig, weil er nicht nöthig hat, den Begriff erſt zu entwickeln. Thöricht iſt es aber, zu glauben, daß die ſpaniſche Poeſie beſonders allgemeine Begriffe, wie Ehre, Religion, Liebe, zu verherrlichen trachte, und deßhalb vorzüglicher ſei, als jede andere; aus welcher falſchen Vorſtellung die neuere Schwärmerei für die ſpaniſche Kunſt hervorgegangen iſt. Dieſe beſtimmten Stoffe, die der Exiſtenz den Charakter geben, ſind nicht das Weſentliche, wovon die Kunſt ausgeht. Dieſes iſt eben dieſelbe allgemeine Idee, welche nur durch die Entfaltung an gewiſſen Begriffen in die Wirklichkeit verſetzt wird.

Mag alſo der Charakter durch beſondere Leidenſchaft, oder durch abſtracte Begriffe beſtimmt werden, ſo dienen beide nur zur Beſtimmung der Wirklichkeit; der Kunſt aber nur in ſofern, als darin eine Entwickelung der Idee liegt. — Dabei darf man die Idee nicht als von der Wirklichkeit geſondert denken, wie dies in der Kunſt der Alten der Fall iſt. Hier wird vielmehr eben wegen jenes Gegenſatzes die Idee ſelbſt immer in ihre Beziehungen aufgelöſt, und dadurch der ganze Standpunkt allegoriſch.

Vergleichen wir das Schickſal, wie es in der neueren und in der alten Kunſt erſcheint, ſo finden wir es in jener in einer beſonderen Geſtalt, durch beſondere Gegenſätze und Beziehungen entfaltet, die ſich aus dem indi-

viduellen Charakter ſchöpfen laſſen, ſo daß auf dieſem Standpunkte der Charakter ſelbſt das Schickſal iſt, während bei den Alten umgekehrt das Schickſal der Charakter iſt; denn es allein beſtimmt die Beſonderheit des Menſchen. — So geht des Oedipus ganzer Charakter nur aus dem Schickſal hervor, welches über ihn verhängt iſt. Das Einzelne iſt bei den Alten nur Symbol, d. i. momentane Offenbarung der Idee.

In der neueren Kunſt hingegen macht der Charakter das Schickſal des Menſchen. Seine individuelle Beſchaffenheit iſt die Urſache ſeines Verhältniſſes zur Idee. Daher fängt Shakſpeare immer mit dem Charakter und der beſondern Situation an und läßt daraus das Schickſal ſich entwickeln. So geht im Hamlet die eigentliche Entwickelung der Begebenheit aus dem Charakter der Perſönlichkeit des Prinzen hervor, die ihm im Schwanken zwiſchen dem Vorſatz der That und deren Ausführung hält und ſeine Beſtimmung zum Helden zu Grunde gehen läßt. Eben ſo tritt in Romeo und Julie, wo die individuelle Leidenſchaft der Liebenden gegen den Streit der beiden Häuſer ſich entwickelt, die Perſönlichkeit dem Schickſal trotzend entgegen.

Dieſe Wirklichkeit iſt aber zugleich Entfaltung der Idee und muß als ſolche aufgefaßt werden. Je mehr der Charakter entſcheidet, je mehr in der einzelnen Perſönlichkeit der Quell der Begebenheiten iſt, deſto mehr muß die Beziehung allegoriſch ſein. Je mehr hingegen allgemeine Motive wirken, deſto mehr gehen beide Seiten in einander über.

Für den erſteren Fall iſt beſonders Richard III. ein gutes Beiſpiel. Von dem individuellen ſchroffen Charakter gehen hier alle Begebenheiten aus. Eben deßwegen aber,

weil die beſonderen Motive ſich nicht auf eine allgemeine Regel zurückführen laſſen, da die ausgeſuchteſte Bosheit einzig daſteht und nur hiſtoriſch vorkommen kann, muß das Verhältniß dieſes Charakters zu dem allgemeinen Looſe der Menſchheit durchaus allegoriſch aufgefaßt werden, und dieſes kann nicht in den Charakter ſelbſt aufgehen. Daher iſt in der That das Ende rein allegoriſch, und dieſer Schluß hier ganz unerläßlich. Ein ſo einziger Charakter konnte nur durch beſtimmt ausgeſprochene Allegorie auf die Idee bezogen werden.

Je mehr hingegen der Charakter als Wirkung allgemeiner Begriffe erſcheint, deſto mehr muß ſich die Idee zerſetzen und in einzelne Motive trennen. Daher rührt in Shakſpeare'ſchen Stücken dieſer Art die Menge der einzelnen Betrachtungen und Selbſtgeſpräche. So im Hamlet und im Macbeth, wo die Charaktere als Beiſpiele unter allgemeine Begriffe gefaßt werden.

Der Charakter iſt hier mit dem Schickſal daſſelbe, und die Entwickelung deſſelben ſtellt uns das Verhältniß des Menſchen zur Idee dar. Nur wo der Charakter Princip der ganzen wirklichen Erſcheinung iſt, kann er ſo überwiegen, daß er das Schickſal beſtimmt. Dies iſt in den Wahlverwandtſchaften, dem größten tragiſchen Roman, der Fall, wo Alles vom Charakter ausgeht, und die urſprüngliche Anlage der Charaktere, ihre Individualität der Grund der ganzen Kataſtrophe iſt.

Es iſt bereits gezeigt worden, daß der Menſch vorzugsweiſe das Schöne iſt, aber auch alle Naturgegenſtände in den Umfang der Kunſt mit aufgehen können, 1) in

Beziehung auf die Idee der Natur überhaupt, 2) in Beziehung auf das menſchliche Bewußtſein.

Wenn das allgemeine menſchliche Bewußtſein der Punkt der Beziehung iſt, ſo muß in demſelben das Naturgeſetz ſich individualiſiren; daher müſſen die Naturgeſetze in ihrem Verhältniſſe zu demſelben das perſönliche Bewußtſein auf die allgemeinen Richtungen der Natur zurückbeziehen. Dies bewirkten die Alten durch die Attribute, wozu ihnen vorzugsweiſe die Thiere als ſymboliſch bedeutſam dienten; weniger die Pflanzen, die zu weit von dem individuellen Bewußtſein abſtehen.

In der neueren Kunſt verliert ſich dagegen das menſchliche Bewußtſein in die allgemeine Natur, und fühlt die Sehnſucht, ſich in dieſelbe aufzulöſen. Daher findet ſich hier mehr die Anwendung der Pflanzen, der Gegenden als Gegenſtände der Kunſt. Nur von dieſem Geſichtspunkte aus, in ſofern der individuelle Menſch ſein beſonderes Bewußtſein in die Natur auflöſt, kann man die Darſtellung der Naturgegenſtände in der neueren Kunſt richtig würdigen, wobei es auf treue Nachahmung durchaus nicht ankommt.

Die Kunſt hat zu allen Zeiten einen ſtrengen, weſentlichen Unterſchied zwiſchen dem göttlichen und irdiſchen Schönen gemacht; dieſe Begrenzung iſt immer anerkannt worden. In der plaſtiſchen Kunſt der Alten wird Niemand das Bild eines Gottes mit dem eines Heros verwechſeln, welcher zum Irdiſchen gehört; es giebt in der alten Kunſt eine durchaus erkennbare Grenze zwiſchen Göttern und Heroen. — Daſſelbe findet auch in der chriſtlichen Kunſt ſtatt. Die göttlichen Gegenſtände ſind durch ihre inneren Beziehungen von

den irdiſchen ſchlechthin geſchieden. Hiſtoriſches und Erfundenes wird immer als ſolches zu erkennen ſein und darf nie an die Stelle des Göttlichen geſetzt werden. Gerade darin zeigt ſich die Schwäche der ausartenden Kunſt, daß ſie dieſe Grenzen zu verwiſchen ſucht, indem ſie die göttlichen Gegenſtände als bloß erſcheinend darſtellt, oder die irdiſche durch Idealiſirung zu göttlichen zu erheben ſucht.

Das Erſtere findet ſtatt, wenn die Kunſt in bloße Technik ausartet. Dies iſt in der neueren Malerei ſeit der Bologneſiſchen Schule geſchehen. — Das falſche Idealiſiren tritt ein, wenn die Kunſt um alle poſitive Wahrnehmung des Göttlichen gekommen iſt, wenn ſie nichts Traditionell-Heiliges mehr hat, und daher das gemeine Erſcheinende zum allgemeinen Begriff umdeutet. Dies iſt heut zu Tage in der bildenden Kunſt und Malerei der Fall. In den meiſten der neueſten religiöſen Bilder erſcheinen die Gegenſtände nur als fingirte, die durch Erhebung zum allgemeinen Begriff um ihre Beſonderheit gekommen und bloß Beiſpiele des allgemeinen Begriffs ſind. So ſind die meiſten Chriſtusbilder aus der neueſten Zeit bloße Fictionen, die ohne hiſtoriſches, traditionelles Intereſſe einem abſtracten Begriffe genügen ſollen. Dieſes falſche Idealiſiren offenbart ſich am deutlichſten, wenn die bloße Wirklichkeit durch Steigerung zum Göttlichen erhoben werden ſoll. Es giebt hier keine Steigerung, ſondern nur unmittelbare Verwandlung. — Die Wichtigkeit des Traditionellen in der Kunſt leuchtet hiernach ein; die Klippen der Abſtraktion machen die Kunſt ſcheitern.

Obwohl aber das göttliche und irdiſche Schöne ſtreng geſondert werden müſſen, ſo muß es dennoch einen Uebergang geben, in welchem begriffen Idee und Erſcheinung

aufzufaſſen ſind. Dieſen gegenſeitigen Uebergang beider in einander bezeichnen die Begriffe des Erhabenen und des Schönen im engeren Sinn.

4. Vom Erhabenen und Schönen.

Die Begründung beider Begriffe in dem nothwendigen Verhältniß des Gegenſatzes iſt ſchon im erſten Theile gegeben worden. Hier muß nur gezeigt werden, wie dieſer Gegenſatz in der Kunſt gerettet wird, da in der Theorie die Entgegengeſetzten einander aufhoben.

Jedes Kunſtwerk müſſen wir immer zugleich als Akt auffaſſen, worin ſich die Entgegengeſetzten in einem beſtimmten Momente begrenzen und dadurch als Thätigkeit und Factum zugleich erkannt werden. Dieſe Begrenzung erſcheint entweder als vollendeter Gegenſatz (ſo im Göttlichen und Irdiſchen), oder ſie muß als Akt erkannt werden in beſtimmten entgegengeſetzten Richtungen; und dies geſchieht im Erhabenen und Schönen.

Sowohl mit dem Göttlichen, wie mit dem Irdiſchen muß nothwendig zugleich entweder der Charakter des Erhabenen oder des Schönen verbunden ſein; denn in jener Vollendung muß die Kunſt zugleich als Thätigkeit erſcheinen. (Vergl. die erſte Unterabtheilung dieſes Abſchnittes.) Die Kunſt beſteht im Uebergange der Elemente, der aber immer ein einſeitiger ſein muß, indem die entgegengeſetzten als gegeben vorauszuſetzen ſind. Sie kann von der Idee, oder von der Wirklichkeit ausgehen. Die Richtungen ſind alſo entgegengeſetzt. Nur bei dieſer Vorausſetzung kann in der Kunſt Erhabenes und Schönes beſtehen, was in der Theorie nicht möglich war. Die Richtung der Thätigkeit be-

ſtimmt beide Begriffe, die hinwiederum der künſtleriſchen Thätigkeit den beſtimmten Charakter geben, dagegen Göttliches und Irdiſches das ſchon vollendete Kunſtwerk bezeichnen. Allein die Thätigkeit wird auch hier als in den Stoff verſenkt, nicht bloß ſubjectiv, betrachtet.

Erhabenes und Schönes bleiben immer geſondert. In jeder künſtleriſchen Erſcheinung muß eins von beiden überwiegend ſein; keine kann beides zugleich haben. Vergl. die Bemerkungen im theoretiſchen Theil über Würde und Anmuth, welche die Verbreitung der Erhabenheit und Schönheit in die beſondere Wirklichkeit ausdrücken. — Jedes von dieſen Principien muß die ganze Kunſt umfaſſen, und in der wirklichen Thätigkeit müſſen beide immer geſchieden werden. Sie fließen nie ſo in einander über, daß ein gemeinſchaftliches Drittes entſtände, wiewohl es nothwendig iſt, daß jedes von beiden in das andere übergeht. — Nur in dem inneren Organismus des Künſtlers wird die Kunſt univerſell.

Im Erhabenen und Schönen wird der Stoff immer nur beſtimmt durch die Richtung der Thätigkeit, nicht durch ſeine Beſonderheit und Allgemeinheit. Als einzelner Gegenſtand oder abſtracter Begriff kann keins von beiden angeſehen werden; denn in den bloßen wirklichen Stoffen iſt das Erhabene und Schöne niemals künſtleriſch gegenwärtig. — Die Meiſten ſuchen die Erhabenheit in einzelnen Perſonen und einzelnen materiellen Handlungen. Dieſes Streben, das Erhabene als bloße Erſcheinung im Stoffe zu ſuchen, iſt eine unglückliche, heut zu Tage nur zu gewöhnliche Verirrung, beſonders in der Malerei. Gezwungene Phyſiognomien und Handlungen entſtehen durch jenes Streben, den Perſonen ſelbſt den Ausdruck des Erhabenen zu geben. So

wird die bildende Kunſt theatraliſch und rhetoriſch, indem man dem einzelnen Stoffe die Eigenſchaften giebt, die allein die thätige Kunſt haben kann. Dies Rhetoriſche iſt hier von der Seite der künſtleriſchen Thätigkeit eben ſo verwerflich, als von der Seite der Gegenſtände ſelbſt das Intereſſante. — Eben ſo verhält es ſich mit dem Schönen. Wenn man der bloßen äußeren Erſcheinung alle Eigenſchaften beilegen will, ſo entſteht ein verkehrtes, unrichtiges und unmögliches Ideal mit rhetoriſchem Charakter. — Es kommt einzig und allein auf die künſtleriſche Thätigkeit an, die ſich in den Stoff verwandelt hat.

Ein ſehr gutes, aus der Malerei hergenommenes Beiſpiel giebt das Mißverſtändniß, daß man das Schöne in dem einzelnen Stoffe, beſonders den Figuren, oder auch in dem Ganzen des Bildes, betrachtet als Stoff oder Gegenſtand der gemeinen Erſcheinung, ſucht, ohne Rückſicht auf die künſtleriſche Idee. So hört man die ſonderbarſten Urtheile über Corregio's Werke, weil darin faſt nie eine einzelne Figur als gemeine Erſcheinung ſchön ſein würde. Wer nun hiernach urtheilt, kann ein ſolches Werk natürlich nicht ſchön finden. Der Sinn des Schönen aber liegt nur darin, wie die künſtleriſche Thätigkeit das Werk durchſtrömt und das Ganze in einen Mittelpunkt vereinigt. Das Werk iſt nicht in den einzelnen Figuren enthalten, ſondern bloß in dem Akt, der alle Figuren in einen Moment der Wirkſamkeit vereinigt. — Auch das iſt nicht einmal richtig, daß das Schöne in dem materiellen Ganzen des Werkes zu ſuchen ſei; es muß auf dem beſonderen Standpunkte aufgefaßt werden, auf welchem der Künſtler ſtand. — Es giebt freilich Arten der Kunſt, wo dem Scheine nach die Schönheit

mehr im Einzelnen liegt; dieſe Betrachtung gehört aber in die beſonderen Künſte.

Auch das Erhabene macht eigentlich der Standpunkt des Künſtlers aus, wie er ſich ganz in den Stoff verſenkt hat. Einzelne Perſonen in der Kunſt können nie für ſich erhaben ſein.

Wie Erhabenes und Schönes ſelbſt im Verhältniß zur Kunſt erſcheinen, iſt im theoretiſchen Theile bereits hinlänglich entwickelt. Hier könnten nur noch die techniſchen Hülfsmittel für beides aufgeſtellt werden, die aber nicht in unſere philoſophiſche Darſtellung gehören. — Uebrigens verſteht ſich von ſelbſt, daß weder das Erhabene noch das Schöne, weder Würde noch Anmuth erkünſtelt werden darf, was bei der Würde und Anmuth am häufigſten geſchieht.

Dritter Abſchnitt.

Von dem Organismus des künſtleriſchen Geiſtes.

Das künſtleriſche Genie und das Kunſtwerk ſtehen einander gegenüber. In jenem iſt die Idee als Princip lebendig und gegenwärtig; in dem Kunſtwerk iſt die Thätigkeit der Idee abgeſchloſſen und geſättigt in der Wirklichkeit. Daher iſt ſowohl das künſtleriſche Genie, wie das Kunſtwerk, etwas ganz Univerſelles, Selbſtändiges. Zwiſchen beiden lebt die künſtleriſche Thätigkeit, deren Quell das Genie als das vorher Gegebene, und deren Product das

Kunſtwerk iſt. Die zwiſchen beiden Endpunkten liegende Thätigkeit iſt uns das Wichtigſte.

Das Schöne als Stoff der Kunſt iſt die Thätigkeit des Künſtlers ſelbſt, betrachtet als Symbol, oder das Kunſtwerk von Seiten ſeines inneren Geiſtes angeſehen. Dieſem ſteht der Gegenſatz des Schönen und Erhabenen gegenüber, der an dem Kunſtwerk aufgefaßt wird, aber ein Gegenſatz der Thätigkeit ſelbſt iſt, ſofern dieſe von der Seite des Kunſtwerks aus erkannt wird.

Aber auch die Thätigkeit, rein als ſolche betrachtet, muß einen zwiefachen Standpunkt haben: 1) die Thätigkeit als Idee; 2) die Thätigkeit, wie ſie ſich im Stoffe abſchließt. Dieſe beiden Seiten unterſcheiden wir durch die Ausdrücke: Poeſie und Kunſt im engeren Sinn. — Die Poeſie iſt etwas der Kunſt Allgemeines, das innere Wirken der Idee; die Kunſt, die Vollendung der Idee in ihrer Erſcheinung. Auf der Seite der reinen Thätigkeit verhält ſich die Kunſt zur Poeſie, wie auf der Seite des Kunſtwerkes der Gegenſatz des Erhabenen und Schönen zu dem Schönen als Stoff der Kunſt im göttlichen und irdiſchen Schönen. Die Poeſie iſt hier die Hauptſache, wie dort der Stoff; die Kunſt macht hier nur den Schluß, wie in dem vorigen Abſchnitt das Erhabene und Schöne.

Der Gegenſatz zwiſchen Poeſie und Kunſt muß zuerſt noch näher entwickelt werden. Wir dürfen beide nicht durch Abſtraction ſondern, nicht annehmen, die Poeſie beſtehe bloß in der Erfindung eines allgemeinen Planes für das Kunſtwerk, ohne Rückſicht auf die Materie, alſo in dem bloßen Vorſatz. Eben ſo wenig dürfen wir unter Kunſt das Techniſche, die bloße mechaniſche Bearbeitung der Stoffe

verſtehen. Trennte man Kunſt und Poeſie auf dieſe Weiſe, ſo entſtände die Betrachtungsart des gemeinen Lebens, die Zweck und Mittel, Entwurf und Ausführung ſcheidet — eine Trennung, welche durch Abſtraction geſchieht, nur dem gemeinen Bewußtſein zukommt, und nicht der philoſophiſchen, ſondern der empiriſchen Betrachtung angehört.

In Rückſicht auf das Handeln des Künſtlers iſt für uns Poeſie und Kunſt eins und daſſelbe; es iſt derſelbe Akt, der auf der einen Seite Poeſie, auf der andern Kunſt iſt. Das bloße Wollen iſt freilich etwas anderes, als das Vollbringen; der bloße Entwurf kann nie das Kunſtwerk ausmachen; dem Künſtler aber iſt Wollen und Ausführung Eins. — Die Kunſt iſt dieſelbe Wirkſamkeit, wie die Poeſie, nur betrachtet von der Seite der äußeren Vollendung. Die ganze Vollendung vom erſten Gedanken bis zum letzten Striche der Ausführung liegt immer noch innerhalb der Idee, aber auch eben ſo gut innerhalb der Sphäre der Kunſt oder der äußeren Darſtellung.

Wir betrachten zunächſt die Poeſie ſelbſtändig als die geſammte künſtleriſche Thätigkeit für ſich, und ſprechen mithin

1. Von der Poeſie im Allgemeinen und von ihrer Eintheilung.

Die Poeſie für ſich iſt das innere Wirken der Idee im künſtleriſchen Geiſte. Sie iſt demnach eine höhere Thätigkeit außerhalb des Künſtlers, der allgemeine Weltgedanke, die Idee überhaupt. Indem aber eine ſolche allgemeine Wirkſamkeit im Bewußtſein iſt, muß ſie zugleich, um in die Wirklichkeit überzugehen, das Bewußtſein des Künſtlers anfüllen.

Der menſchliche Geiſt kann von ſehr verſchiedenen Seiten angeſehen werden; hier kommt er in Betracht von Seiten der in ihm lebendig thätigen Idee. Wir müſſen die Fähigkeit des Geiſtes, die ein ſolches Wirken der Idee möglich macht, oder vielmehr die Entwickelungsſtufe des ganzen Geiſtes, auf welche er durch dieſe Wirkſamkeit der Idee geſtellt wird, mit einem Ausdrucke belegen. Dieſe Stufe des Bewußtſeins, wo die künſtleriſche Idee in ihm thätig iſt, nennen wir Phantaſie. Im Allgemeinen iſt Phantaſie jede Aeußerung der Idee im Bewußtſein; insbeſondere unterſcheidet ſich die künſtleriſche von der religiöſen.

Häufig verwechſelt man die Phantaſie mit der Einbildungskraft, welche ganz der gemeinen Erkenntniß angehört, und nichts anderes iſt, als das menſchliche Bewußtſein, in ſofern es die urſprüngliche Anſchauung in dem zeitlichen Zuſammenhange ins Unendliche wieder herſtellt. Die Einbildungskraft ſetzt immer die Spaltungen der gemeinen Erkenntniß: Abſtraction und Urtheil, Begriff und Vorſtellung voraus, und ſucht dieſe Spaltungen zu vermitteln, indem ſie dem allgemeinen Begriffe die Geſtalt der beſonderen Vorſtellung und dieſer die Form des allgemeinen Begriffes leiht. Sie bezieht ſich mithin immer auf die Widerſprüche des gemeinen Verſtandes.

Die Phantaſie hingegen geht von der urſprünglichen Einheit dieſer Gegenſätze in der Idee aus, und bewirkt, daß die entgegengeſetzten Elemente, die ſich aus der Idee abſcheiden, auch in der Wirklichkeit nach verſchiedenen Richtungen ſich vollſtändig vereinigen. Durch ſie ſind wir fähig, höhere Gegenſtände, als die des gemeinen Erkennens wahrzunehmen, Gegenſtände in denen wir die Ideen ſelbſt als

wirklich erkennen. In der Kunſt iſt die Phantaſie die Fähigkeit, die Idee in Wirklichkeit zu verwandeln. — Es iſt in der Phantaſie eine wunderbare Verſchmelzung der Einheit der Idee mit den Gegenſätzen der Wirklichkeit. Gerade dieſes Verhältniß aber erfordert nothwendig eine Sonderung der Phantaſie in ſich ſelbſt.

Die Phantaſie an ſich, ſofern ſie das Auffaſſen der Idee als Wirklichkeit iſt, kann nur beſtehen durch Uebergang der Idee in die Wirklichkeit. Faſſen wir nun das Ganze zuerſt als Idee auf und die Thätigkeit nur als Entwickelung derſelben in die Wirklichkeit hinein, ſo haben wir die Phantaſie im engeren Sinn, oder die Phantaſie der Phantaſie. — Faſſen wir die Wirklichkeit als das Erſte oder als etwas für ſich Beſtehendes auf und ſetzen die künſtleriſche Thätigkeit darein, daß ſie in der Wirklichkeit das Leben der Idee entwickele und jene auf dieſe zurückführe, ſo nennen wir dies die Sinnlichkeit der Phantaſie, worunter nicht die gemeine Sinnlichkeit zu verſtehen iſt. — In dem Dritten aber, dem Mittelpunkte beider, muß der Künſtler Idee und Wirklichkeit ſo auffaſſen, daß beide in einander aufgehen, und zwar in der Wirklichkeit. Dieſes Dritte, worin Idee und Wirklichkeit ganz in einander aufgehen, iſt das Denken oder der Verſtand der Phantaſie. Dies iſt das Höchſte der künſtleriſchen Thätigkeit und für die Kunſt daſſelbe, was die Dialektik für die Philoſophie; daher wir es auch die künſtleriſche Dialektik nennen können.

Wir haben nun dieſe drei Momente in der angegebenen Ordnung zu unterſuchen. Es fragt ſich zuvörderſt: wie ſollen wir uns die Phantaſie im engeren Sinne denken? Iſt die Idee hier der Begriff, welchem die Thätigkeit nur

beſondere Geſtaltung geben ſoll? — Dieſe Anſicht kann nicht die richtige ſein; denn ſie ſetzt ein abſtractes Verhältniß voraus. Soll aber die Phantaſie von der Idee als Einheit der Gegenſätze ausgehen und die Wirklichkeit als die Sphäre derſelben betrachten, ſo können beide nicht in einander übergehen.

Die Phantaſie muß allerdings von der Idee ausgehen, aber in zwiefacher Richtung. Sie muß die Idee in ihre Gegenſätze zerlegen, die ihre Wirklichkeit ausmachen; ſie muß den Gegenſatz des Allgemeinen und Beſonderen als ſchaffenden Gegenſatz der Idee ſelbſt annehmen, die ſich ſelbſt vom Allgemeinen zum Beſonderen, oder von dem Beſonderen der Erſcheinung zum Allgemeinen bewegt, und jenes in ſeinem Verhältniß zu dieſem ſo darſtellen, wie es in der Idee, nicht wie es in der gemeinen Wirklichkeit iſt.

So findet hier zwiſchen Phantaſie und Sinnlichkeit ein ähnliches Verhältniß ſtatt, wie zwiſchen Symbol und Allegorie. Die Phantaſie unterſcheidet ſich von der Sinnlichkeit dadurch, daß ſie dieſe Richtungen von der Einheit der Idee aus entwickelt, und dieſe immer als das Gegenwärtige anſieht, dagegen in der Sinnlichkeit die Gegenſätze ſelbſt als Idee aufgefaßt, in der Wirklichkeit ſelbſt die Idee gefunden und mithin die Wirklichkeit als Idee behandelt wird.

Auf beiden Seiten müſſen wieder zwei Richtungen unterſchieden werden: in der Phantaſie eine bildende, die das Symboliſche bewirkt; eine ſinnende, welche die Allegorie hervorbringt; in der Sinnlichkeit: die Richtung der ſinnlichen Ausführung, und die der Empfindung, wozu die Rührung gehört und beſonders der Zuſtand des Gemüthes, worin die Stimmung ſelbſt der Begriff wird, was wir den Humor nennen. — Auch der

Verſtand der Phantaſie hat zwei Richtungen: 1) die ſymboliſche, die den Begriff als wirklich darſtellt, die contemplative; 2) der Witz der die Gegenſätze der Idee aufhebt. Beide werden als abſoluter Akt in den Mittelpunkt zuſammengefaßt durch die Ironie. — Das hier nur Angedeutete muß nun genauer entwickelt werden.

Es iſt nothwendig, daß die künſtleriſche Thätigkeit verſchiedene Richtungen nimmt; ſonſt fiele ſie in die abſolute Einheit des Bewußtſeins zurück. Entweder die Idee muß vorausgeſetzt werden, oder die Wirklichkeit, die in die Idee verſenkt wird. Jenes erſtere Beſtreben macht die Phantaſie im engeren Sinne, das letztere, welches die Wirklichkeit im Lichte der Idee darzuſtellen ſucht, die Sinnlichkeit aus, worunter nicht, wie auf dem Standpunkte des gemeinen Bewußtſeins, das bloße Haften an den wirklichen ſinnlichen Stoffen zu verſtehen iſt.

Wir dürfen die Idee nicht als den allgemeinen Begriff denken, ſondern als das Innere, worin Begriff und Vorſtellung eins und daſſelbe ſind, das univerſelle Bewußtſein. Soll aber die Idee Thätigkeit ſein, ſo muß ſie vom Allgemeinen zum Beſonderen und vom Beſonderen zum Allgemeinen fortſchreiten. In jenem Falle muß ſie den Begriff darſtellen als ſich ſelbſt und ſein Beſonderes umfaſſend. Geht aber die Thätigkeit vom Beſonderen zum Allgemeinen fort, ſo wird ſie den Zwieſpalt zwiſchen beiden zu Grunde legen, das Einzelne auf das Allgemeine zurückbeziehen und beides in der Idee vereinigen müſſen.

Hiedurch entſteht der Unterſchied zwiſchen bildender und ſinnender Phantaſie. Jene ergreift den Begriff ſelbſt als lebendige Idee und ſtellt ihn als ſolche dar; ſie

iſt die eigentliche ſymboliſche Wirkſamkeit. Die ſinnende Phantaſie hingegen iſt die allegoriſche; auch in ihr finden wir Begriff und Beſonderes in der Idee vereinigt, jedoch ſo, daß Beides durch Beziehung, durch Reflexion in die Idee verſenkt wird und in dieſer Beides gegenwärtig erſcheint, aber in ſeiner Beziehung. Die bildende Phantaſie ſtellt den Stoff ſymboliſch, die ſinnende allegoriſch dar. Beide Richtungen liegen nur im Gebiete der Phantaſie.

Man könnte einwenden, wir denken uns die Phantaſie als eine Kraft zu ſchaffen; nach dem Geſagten aber ſcheine mehr ein Denken darin wirkſam zu ſein, zumal bei der ſinnenden Phantaſie, die uns Beſonderes und Allgemeines in der Beziehung zeigt; doch auch bei der bildenden Phantaſie, die den Begriff als Beſonderheit darſtellen ſoll. Der Begriff muß alſo als ſolcher ſchon ganz abgegrenzt, es muß ein beſonderer abſtracter Begriff, kein allgemeiner ſein. Dieſe Abgrenzung des Begriffes aber iſt Sache des Denkens. Hieraus ergiebt ſich jedoch nur, daß auch in der bildenden und ſinnenden Phantaſie der Verſtand wirkt. Phantaſie und Sinnlichkeit ſind eigentlich nur das Werden des künſtleriſchen Standpunktes, der erſt in der Vereinigung beider, dem Verſtande der Phantaſie, vollſtändig vorhanden iſt.

Die Vorſtellung eines inſtinctmäßigen Treibens iſt ganz unrichtig; der künſtleriſche Standpunkt iſt ein Standpunkt der Einſicht, der verſtandesmäßigen Erkenntniß, und das Denken bleibt die innerſte weſentlichſte Kraft der Kunſt. — Die eben ſo verkehrte entgegengeſetzte Vorſtellung, als ſei die Kunſt bloße Nachahmung eines ſchon beſtehenden Verhältniſſes, wonach das Schöne theoretiſch betrachtet wird, entſteht durch das Hervorheben der anderen bloß mechaniſchen

Seite der Kunſt, indem man nicht einſieht, daß auch im Praktiſchen der Verſtand überwiegend wirkſam ſein kann.

In beiden Arten der Phantaſie iſt alſo der Verſtand höchſt thätig. Wir ſcheiden die Phantaſie nur deswegen aus, weil die Kunſt in ihrer Univerſalität nicht bloß den Mittelpunkt, ſondern auch die Extreme des Bewußtſeins befaßt, und nothwendig befaſſen muß, weil die Kunſt nicht ruhende Erkenntniß, ſondern Thätigkeit iſt, die nach entgegengeſetzten Richtungen wirkt. So wie beim Bilden die Erkenntniß des Gegenſatzes zwiſchen Allgemeinem und Beſonderem vorausgeſetzt werden muß, ſo giebt es auf der anderen Seite kein Sinnen der Phantaſie ohne Annahme einer urſprünglichen Einheit der Gegenſätze.

Die bildende Phantaſie iſt die Thätigkeit, durch welche der Begriff ſich ſelbſt eine beſtimmte Geſtalt giebt, aber als lebendige Idee gedacht. Der Begriff kann mithin kein bloß allgemeiner, nicht das Selbſtbewußtſein überhaupt ſein, ſondern ein ſchon durch Eigenſchaften beſtimmter Begriff. So ſtehen in der Kunſt der Alten die Geſtalten der vielen Götter als individualiſirte Begriffe neben einander. — Soll die Idee ſich geſtalten, ſo kann ſie dies nur, indem der Begriff ein beſtimmter iſt, und dieſer als Wirklichkeit angenommen wird. Apollon's Begriff iſt durch beſondere Eigenſchaften nicht als Gattungsbegriff beſtimmt, ſondern als lebendiges Daſein der Idee, die ſich in ſeinen Attributen und Handlungen äußert. So haben alle Gottheiten, auch Zeus, beſtimmte Charaktere und erſcheinen nicht als ſelbſtbewußte Weſen überhaupt, ſondern als Weſen, die gerade mit dieſen und keinen anderen individuellen Eigenſchaften angefüllt ſind, welche Eigenſchaften eben ihr Daſein aus-

machen. Es iſt die Wirkung der bildenden Phantaſie, daß der Charakter hier zugleich das Daſein macht, und der Begriff, der ſich ſelbſt ein Daſein giebt, ein beſtimmter iſt.

Weil aber der Begriff ſich ſo beſtimmt geſtaltet, muß zugleich eine allgemeine Beziehung zu Grunde liegen; daher ſteht hier das Schickſal als bloßer Gedanke den einzelnen Geſtaltungen der Idee gegenüber.

Die wirklichen Handlungen des Begriffes müſſen durch denſelben beherrſcht ſein, da die Thätigkeit aus dem Begriffe auf das Beſondere übergeht. Daher findet hier nie eine ſo ſinnliche, wirkliche Lebendigkeit ſtatt, wie in der Sinnlichkeit. Es tritt deutlich hervor, daß die Geſtalten Darſtellungen eines Begriffes ſind, und die Erſcheinung wird dadurch gleichſam unterdrückt, indem die bildende Phantaſie ſich ihre eigene Natur ſchafft. Dies nennen Viele Idealiſiren; allein dieſes Idealiſiren verliert ſich nicht ins Abſtracte. Die Körpergeſtalten der alten Gottheiten ſind in der That nicht der wirklichen Natur nachgebildet; ſie ſind nach einem Begriff erſonnen; aber dieſer Begriff iſt nichts Abſtractes, ſondern muß durch das Syſtem von Gedanken beſtimmt ſein, worin er vorkommt. Der Begriff der menſchlichen Geſtalt überhaupt kann ſich nie verwirklichen; ſoll ſich der Begriff eine Geſtalt geben, ſo muß er ſchon ein beſtimmter, modificirter ſein.

Manches erſcheint uns in der alten Kunſt als Wirkung der rohen Behandlung des Stoffes, was in der ſchroffen Beſtimmung des Begriffes ſeinen Grund hat. So darf man das Harte und Unnatürliche der Aegyptiſchen Göttergeſtalten nicht allein aus mangelhafter Technik oder Naturkenntniß erklären. Der weſentliche Grund liegt darin, daß

die Aegypter ſich ihre Gottheiten unter ſo ſchroff begrenzten Begriffen dachten, daß ſie dieſelben nicht anders, als durch Abweichung vom Natürlichen erreichen konnten. Daher haben die Thiergeſtalten der Aegypter weit richtigere Bildung, als die immer ſteifen menſchlichen Figuren. Daſſelbe gilt, nur im geringeren Grade, auch von den griechiſchen Bildwerken der Aeginetiſchen Schule, die nach dem Ausdruck des Pauſanias roher, aber göttlicher waren, als die Werke der ſpäteren Kunſt.

Hieraus erklärt ſich auch, daß die älteſten Hetruriſchen und die alt-Griechiſchen Bildwerke außer dieſer ſcharfen Geſtalt immer in ſehr angeſpannter Thätigkeit und Bewegung erſcheinen. In die Handlung mußte die ganze Beſtimmtheit des Begriffes übergehen; ſie durfte nicht als eine zufällige, aus der gemeinen Möglichkeit hergenommene erſcheinen; ſie mußte daher eine typiſche Handlung ſein, durch welche ſich ein Begriff unmittelbar offenbart.

Gerade in den Perioden der Kunſt, wo die Phantaſie am lebendigſten iſt, pflegt der Kreis derſelben ein durchaus beſchränkter und begrenzter zu ſein; denn außer dieſem Kreiſe würde die Phantaſie nichts Beſtimmtes mehr bilden können. Dies finden wir bei den Griechen, deren Ideenkreis für die Phantaſie durchaus beſchränkt iſt, und bei denen alles materiell begrenzte Geſtalt annimmt. Daher rührt das kindliche Anſehen dieſer Schöpfungen der Phantaſie.

Dies zeigt ſich beſonders deutlich durch das Gegentheil, welches entſteht, wenn ſpätere Künſtler in das Gebiet der ſchaffenden Phantaſie zurückzukehren ſuchen, wo ſie denn gewöhnlich an der Allgemeinheit ſcheitern. So geräth Klopſtock in eine unendliche Oede von Formloſigkeit, weil er

immer etwas Allgemeines, Abſtractes in begrenzter Geſtalt darſtellen will. Unſere Faſſungskraft hört bei manchen Schilderungen auf, weil ſie nicht beſtimmte Begriffe, ſondern bloße Abſtracta ſind, die keine Geſtaltung dulden. Der Begriff des Göttlichen iſt bei Klopſtock ein allgemeiner, abſtracter, und es entſteht daher mehr ein Raiſonnement mit Begriffen, als eine Darſtellung derſelben. — Bei den Alten ſind die Vorſtellungen von Weltraum eng begrenzt; die Begriffe ſcharf beſtimmt; nur dadurch wird es möglich, ſie in begrenzte Geſtalt zu faſſen. Es iſt daher eine vergebliche Mühe in ſpäteren Zeiten, in das Reich der ſchaffenden Phantaſie ſich zurückverſetzen zu wollen. Jeder Künſtler wird unter äußeren Bedingungen geboren, und iſt ſelbſt ein gegebenes Factum dieſer Bedingungen.

Wegen der ſcharfen Beſtimmung der Begriffe muß nothwendig in dieſer Sphäre der ſchaffenden Phantaſie das Allgemeine einen allegoriſchen Charakter erhalten; daher wird alle Reflexion in dieſem Gebiete allegoriſch. Die beſten Beiſpiele davon liefern unter den griechiſchen Dichtern Aeſchylus und Pindar. Beſonders bei dem Letzteren ſind die allgemeinen Reflexionen, z. B. die ſittlichen Lehren, wie auch die beſonderen Darſtellungen einzelner Geſchichten immer ganz allegoriſch gedacht, ſo daß ſie nicht unabhängig für ſich als Symbol, ſondern bloß durch ihre Beziehung verſtändlich ſind. Die Reflexion begiebt ſich hier ins Allgemeine, Abſtracte. Bei Aeſchylus greift eben daher der Chor nicht ſo in die Handlung ein, wie bei Sophokles, ſondern hat eine allgemeine allegoriſche Bedeutung; und auch die einzelnen Vorfälle ſtehen mit der Hauptbegebenheit immer in allegoriſcher Beziehung als Vorbedeutung, Wiederholung

u. dergl. So erzählen im Agamemnon die Chöre meiſtens Begebenheiten aus der Geſchichte der Pelopiden, die als Vorbedeutungen oder als Gegenbilder hingeſtellt werden, ohne geradezu in die Handlung verflochten zu ſein. Dies Gegenbildliche aber iſt eben das Allegoriſche.

In der bildenden Phantaſie finden wir den ſchaffenden Geiſt noch auf dem Wege vom Göttlichen in die Wirklichkeit. Daher iſt das Wirkliche hier niemals ganz ausgebildet. Dies iſt weit mehr der Fall auf dem Standpunkte des künſtleriſchen Verſtandes, wo dieſe Beſtandtheile inniger in einander greifen.

Die ſinnende Phantaſie beſteht in der Auffaſſung der Gegenſätze der Wirklichkeit und Auflöſung derſelben in die Idee. Sie beginnt von dem Beſonderen, von der gegebenen Mannichfaltigkeit, aber immer mit Beziehung auf den Begriff. Die beſondere Erſcheinung und ihr Begriff ſoll durch Beziehung in die Idee zurückverſetzt werden. Mit dieſem Sinnen iſt aber zugleich ein Schaffen verbunden, indem durch die Beziehung die Stoffe beſtimmt und für die Kunſt das werden, was ſie ſein ſollen. Das Beſtreben, ſie in der Idee zuſammenzufaſſen, iſt ein Schaffen.

Auch hier muß der gegebene Stoff anders erſcheinen, als in der Wirklichkeit. Es kommt hier auf den allgemeinen Zuſammenhang der Dinge an, die durch die inneren verbindenden Beziehungen zu etwas Höherem werden und deren Wirklichkeit nur etwas iſt in Beziehung auf dieſen Zuſammenhang. Daher iſt dieſe ganze Phantaſie allegoriſch. Die ganze Wirklichkeit iſt nur da und hat ihre Bedeutung nur in der Idee unter der Geſtalt der Begriffe, worauf ſie bezogen wird. Es entſteht daraus eine große

Paradoxie für den gemeinen Verſtand, weil hier durch die Phantaſie die bekannten Gegenſtände der Wirklichkeit in ein ganz verändertes Licht geſtellt werden.

Die Idee kann aber auch hier nicht die ganz allgemeine ſein; der Begriff muß ein beſtimmter ſein, auf den das Beſondere ſich bezieht, und der daher als die Wirklichkeit ſelbſt, nur in allgemeiner Geſtalt, erkannt wird. Daher geht dieſe Phantaſie immer auf das Allgemeine und Univerſelle, da der Begriff Begriff des beſtimmten, factiſch gegebenen Univerſums iſt.

Dies zeigt ſich am beſten an Dante's **divina Commedia.** Der Dichter geht von der wirklichen Welt aus; die Beſonderheiten ſind bekannte Perſonen, Localitäten, Vorfälle; Alles gründet ſich auf die gegenwärtigſte Wirklichkeit. Alle Beſonderheit aber iſt bezogen auf den Begriff des Univerſums, und zwar als eines begrenzten, beſtimmten Individuums, nicht eines Abſtractums, wie bei Klopſtock. Daher findet ſich durchgängig Verflechtung der wirklichen Welt und des Begriffes, der aber durch die ſinnende Phantaſie ſelbſt ein wirkliches beſtimmtes Ding geworden iſt.

Nichts in dieſem ganzen Gebiete kann ohne ſeine Beziehung verſtanden werden. Daher wird auch das Werk der ſinnenden Phantaſie nicht ſo leicht, wie das der bildenden, mit der gemeinen Natur und Wirklichkeit verwechſelt. Mißt man die Werke der bildenden Phantaſie gern nach dem Maaßſtabe der gemeinen Natur, ſo wird hingegen bei Dante niemand leicht auf den Gedanken kommen, daß ſeine barocken Bilder aus der Ungeſchicklichkeit herrührten, die Wirklichkeit darzuſtellen; ſondern jeder bemerkt, daß ſie nur durch ihre Bedeutung das ſind, was ſie ſind. Dieſe Ge-

ſtaltungen können nur aus dem Zuſammenhange des ganzen Univerſums richtig betrachtet werden. — Gemeinſchaftlich aber bilden dieſe Beſtandtheile in Dante's Werk wieder etwas ganz Symboliſches, da das Einzelne nur allegoriſch gefaßt werden kann. Umgekehrt iſt es in der bildenden Phantaſie, wo das Einzelne immer von einer ſchroffen Allegorie begleitet iſt.

Allgemeines und Beſonderes vereint ſich alſo wieder zum Symbol, und das Ganze würde ganz Symbol werden, wenn nicht eine gewiſſe beſtimmte Bedeutung damit verbunden wäre. In dieſer Rückſicht iſt ein Werk der ſinnenden Phantaſie lange nicht ſo univerſell, wie das der bildenden. Jedes beſondere Symbol erhält durch die bildende Phantaſie den Begriff der Idee überhaupt, alſo eine abſolute Univerſalität. Bei der ſinnenden Phantaſie kann dies nicht der Fall ſein; das Werk derſelben iſt univerſell in Hinſicht des Stoffes, nicht univerſell in Rückſicht auf den Standpunkt, von welchem man es auffaſſen muß. Es wird immer ein beſtimmter Schlüſſel des Räthſels erforderlich, eine beſondere Stimmung und ein beſtimmter Standpunkt des Künſtlers vorauszuſetzen ſein. Kann man dieſen nicht finden, ſo muß ein ſolches Werk barock und wunderlich erſcheinen. Das Gebilde aus dem Allgemeinen und Beſonderen kann in dem wirklichen Werke nicht den allgemeinen gleichgültigen Charakter haben, da ſonſt die Beziehung wegfiele.

Beim Aeſchylus iſt gerade das Verdienſtliche, daß die Begebenheiten erſcheinen, wie unter Menſchen überhaupt dem allgemeinen Schickſale nach; ſo auch im Homer, wo die Perſonen überwiegend den allgemeinen Charakter der Menſchlichkeit haben. In der neueren Kunſt hingegen iſt

eine bestimmte historisch gegebene Form der Idee, ein besonderes Universum vorauszusetzen. Im Dante z. B. ist der Gesichtspunkt der katholisch-theologische der Zeit mit bestimmter moralisch-dogmatischer Ansicht.

In der Darstellung durch die sinnende Phantasie ist ein lebhaftes, kräftiges, gewaltsames Streben zu erkennen, wie in der bildenden; nur daß in dieser die äußere Thätigkeit schroff erscheint, in der sinnenden hingegen die innere mystische Thätigkeit vorwaltet. Daher hat hier das Mystisch-Wunderbare vorzügliche Bedeutung. Dies ist besonders bei Dante im Fegefeuer und im Himmel der Fall, wo alle Thätigkeit als eine geistige, in die Tiefe gehende Anspannung erscheint, die aber gerade die größte Wirkung hervorbringt.

Soll die Idee Wirklichkeit werden, so muß diese als angefüllt von der Gegenwart der Idee aufgefaßt werden. Dies ist es, was wir die künstlerische Begeisterung nennen. Die Idee selbst muß aber dabei zugleich in die Gegensätze der Wirklichkeit übergegangen sein, die sich gegen die Idee aufheben. Es ist also eine Aufhebung der Idee selbst damit verbunden, und diese giebt dem künstlerischen Gemüthe die Stimmung, welche wir die Ironie nennen. Wo die Kunst noch nicht ganz abgeschlossen und vollendet ist, da waltet eine von beiden Stimmungen, Begeisterung oder Ironie vor; nur in der Vollendung der Kunst vereinigen sich beide.

Phantasie und Sinnlichkeit aber sind solche einseitige Richtungen, in denen noch das Werden der Kunst erscheint. Auf jedem dieser beiden Standpunkte muß mithin eines von jenen Elementen überwiegen. — In der Phantasie ist ein

Schaffen der Wirklichkeit, alſo ein Hineinſteigen der Idee in die Wirklichkeit, und dies eben iſt Begeiſterung. In der Phantaſie zeigt ſich alſo vorzugsweiſe die Begeiſterung, als die unmittelbare Gegenwart der Idee in der Wirklichkeit, ſo daß jeder Moment derſelben ein Punkt iſt, worin die Idee ſich erzeugt, und ſomit das Allgemeine in ſich hat, während durch die Ironie umgekehrt das Allgemeine in jedem Moment ein Beſonderes wird und ſich dadurch ſelbſt aufhebt.

Die Begeiſterung erſcheint als etwas Unbewußtes, als ein Wirken der Idee, das ſich unmittelbar im Stoffe darſtellt. Daher iſt der Charakter dieſer Werke eine gewiſſe Gleichgültigkeit des künſtleriſchen Gemüthes, ein Verſinken in den Gegenſtand, und eben dieſe Gleichgültigkeit reißt uns von jeder Beſonderheit los und ſetzt uns in eine höhere Stimmung. — Man hat dieſe erhabene Gleichgültigkeit in neuerer Zeit auch wohl Objectivität genannt; dieſer Ausdruck aber befördert die Täuſchung, als wäre hier bloß von dem Gegenſatze zwiſchen Object und Subject die Rede. In dem bloßen Objecte wäre kein fixirter Begriff, der gerade in dieſen Werken ihrem weſentlichen Charakter nach ſein muß.

Mit dieſer Begeiſterung aber muß nothwendig zugleich eine gewiſſe Aeußerung der Ironie verbunden ſein; denn ohne Ironie giebt es überhaupt keine Kunſt. Soll ſich die Idee in die Wirklichkeit verwandeln, ſo muß das Bewußtſein in uns wohnen, daß ſie dadurch zugleich in die Nichtigkeit eingeht. Verlöre ſich der Künſtler ganz in die Gegenwart der Idee in der Wirklichkeit, ſo würde die Kunſt aufhören, und eine Art Schwärmerei, ein Aberglaube an die Stelle treten, der die fixirten Begriffe in den Objecten

ſinnlich zu finden glaubt. Der Künſtler muß ſich bewußt ſein, daß ſein Werk Symbol iſt, daß die Idee nur unter fixirten Begriffen in die Wirklichkeit eingeht, daß ſich mithin im Symbol die Idee als reine Thätigkeit auflöſt.

Das Bewußtſein des Künſtlers, daß ſeine Werke Symbol ſind, iſt aber nicht ein Bewußtſein, daß er abſichtlich täuſcht und das, was er darſtellt, nicht wahr iſt, ſondern daß er die Idee nur unter fixirten Begriffen in der Wirklichkeit ſchauen kann, wodurch die Idee ſelbſt ſich auflöſt. — Es iſt daher auch bei den Alten immer eine unſchuldige Ironie vorhanden, ſelbſt im Homer, der ohne dieſe Ironie den zauberiſchen Reiz nicht haben könnte. Nähmen wir an, Homer habe Alles geglaubt, was er von ſeinen Göttern erzählt, ſo erſchiene alles als platter Aberglaube. Die Willkür, mit welcher er mit jenen Geſtalten ſpielt, die Kindlichkeit, mit der er den Göttern alle Schwächen der Menſchen beilegt, macht die Ironie aus. Die bloße Objectivität würde etwas ganz Rohes hervorbringen. — Selbſt in der kindlichen unbewußten Begeiſterung iſt die Ironie weſentlich enthalten, und ſie gerade bringt den hohen Reiz hervor. Der künſtleriſche Geiſt behandelt das Höchſte und Größte zugleich als ein Spiel ſeiner Willkür.

Die künſtleriſche Begeiſterung muß ſich vorzugsweiſe in der **bildenden Phantaſie** äußern; denn eben das Bilden iſt das urſprünglichſte, erſte Geſchäft der Phantaſie. — In der ſinnenden Phantaſie iſt nicht dieſe Univerſalität der künſtleriſchen Thätigkeit; es hängt hier Alles mehr von dem Stoffe ab, und muß auf eine beſtimmte Weiſe der Welterkenntniß zurückgeführt werden; daher eine bloße Vermittelung zwiſchen der Wirklichkeit und der Idee ſtattfindet.

Eine ſo vollkommene künſtleriſche Vollendung haben daher die Werke der ſinnenden Kunſt nicht, wie die der bildenden. — In der Sinnlichkeit wird die Ironie überwiegend und die Begeiſterung untergeordnet, was am deutlichſten im Humor hervortritt. Auf dem Standpunkte der Phantaſie nähert ſich die bildende Phantaſie am meiſten dem Mittelpunkte der Kunſt, weil die Begeiſterung darin am höchſten iſt und die Ironie doch auch als Widerſchein ſichtbar wird.

Es fragt ſich nun noch: wie äußern ſich Sinnlichkeit und Verſtand da, wo die Phantaſie überwiegend iſt? Beide können unmöglich vollkommen in die künſtleriſche Thätigkeit übergehen; denn die Phantaſie iſt hier noch eine einſeitige Richtung. Wo ſich daher Verſtand und Sinnlichkeit in den Werken der Phantaſie zeigt, ſondert ſich beides ganz ab und erſcheint faſt als unkünſtleriſch, nicht in das Ganze verflochten. Die epiſche Poeſie iſt vorzugsweiſe dieſem Standpunkte gemäß; aber auch die dramatiſche muß in ihren Enden überwiegend der Phantaſie oder der Sinnlichkeit angehören. Wir finden daher in ſolchen Werken Sinnlichkeit und Verſtand ganz aus dem Kunſtwerke heraustretend.

So kommen bei Aeſchylus oft die trockenſten Berechnungen der Wahrſcheinlichkeit vor, und auf der Seite der Sinnlichkeit Bilder, durch welche die Gegenſtände faſt gar nicht als ſymboliſch, ſondern ganz der gemeinen Natur nach dargeſtellt werden. Es iſt dies hier ein Merkmal der Uebermacht der Phantaſie, welche die anderen Beſtandtheile faſt ganz in das gemeine Bewußtſein hinausdrängt. Auch bei Dante iſt das Sinnliche oft beleidigend; ſo beſonders die Schilderungen der gemeinen ſinnlichen Natur in der Hölle; und hinſichtlich der Seite des Verſtandes finden ſich beſon-

ders im Fegefeuer oft lange Ketten ganz ſcholaſtiſch-dogmatiſchen Verfahrens. Dies giebt der Darſtellung den Reiz der Seltſamkeit, des Barocken; das Behagen aber, welches aus dem künſtleriſchen Werke wie aus einer höheren Sphäre hervorgehen ſoll, bringen ſolche Werke nicht hervor.

Gewöhnlich iſt in den Anfängen der Kunſt dieſer Standpunkt der Phantaſie der beſtimmende; ſo in der alten ägyptiſchen und in der älteſten griechiſchen Kunſt; ferner bei den älteſten Dichtern jeder Nation, beſonders bei Aeſchylus und Dante; auch bei dem erſten Aufblicken der Malerei in der neueren Zeit. Die überwiegende Phantaſie, als urſprünglicher Quell der Kunſt iſt natürlich das Erſte; denn auch hiſtoriſch iſt nur das Streben, die Idee in der Wirklichkeit darzuſtellen, nie die bloße Nachahmung der Natur, der Quell der Kunſt.

Wir gehen nun zu dem Standpunkte der Sinnlichkeit über. Darunter iſt nicht die gemeine, nicht das Syſtem der ſinnlichen Wahrnehmungen zu verſtehen. Der Ausdruck iſt nur gewählt, um anzudeuten, daß hier das Bewußtſein ganz in die Exiſtenz verſunken iſt und die Idee ſich nur in den Gegenſätzen derſelben entwickelt. Daher findet hier nicht die Einheit und Univerſalität ſtatt, wie in der bildenden und ſinnenden Phantaſie. Vorausgeſetzt iſt hier der Gegenſatz zwiſchen der Mannichfaltigkeit und dem Allgemeinen, das nicht Begriff, ſondern bloß empiriſches Bewußtſein iſt. Das Allgemeine erſcheint nur als das, was die Mannichfaltigkeit immer verknüpft, ohne je eine Einheit zu vollenden. Wenn in der Phantaſie das Beſondere als der Begriff ſelbſt erſcheint, der ſich als Wirklichkeit geſtaltet, ſo iſt hingegen hier das Mannichfaltige in unendlicher Verſchie-

denheit als gegebene Unendlichkeit gegenwärtig, und das Allgemeine, welches dieſer entgegenſteht, iſt nur die Allgemeinheit des empiriſchen Selbſtbewußtſeins überhaupt oder das Bewußtſein des wahrnehmenden Subjects. Das Gegebene, Mannichfaltige wird ein Moment, ein Zuſtand des erkennenden Princips, ganz der Phantaſie entgegengeſetzt, wo ſich der Begriff ſelbſt ſein wirkliches Daſein giebt, welches daher als univerſell angeſehen werden muß.

Wir müſſen mithin auf der einen Seite die Mannichfaltigkeit der Erſcheinungen, auf der andern ihre Beziehung auf das Bewußtſein betrachten. Von treuer Nachahmung der Naturgegenſtände aber iſt auch auf dem Standpunkte der Sinnlichkeit ſo wenig die Rede, als von der Darſtellung des Zuſtandes des erkennenden Vermögens. Beides kann nicht Gegenſtand der Kunſt ſein. Soll die Kunſt dieſe beiden Richtungen entfalten, ſo muß auch in ihnen die Idee gegenwärtig ſein und wir müſſen in der Mannichfaltigkeit wie in dem Bewußtſein etwas Höheres, Weſentliches finden.

Man darf alſo beides nicht ſo ſondern, als ließe ſich das Object ſtreng von dem Inneren ſcheiden. Der empiriſche Unterſchied zwiſchen Object und Subject, der beſonders von dieſem Standpunkte der Sinnlichkeit aus die Neueren zu der Lehre von ſubjectiver und objectiver Kunſt verleitet hat, darf auch hier nicht feſtgehalten werden. Der Gegenſtand muß immer zugleich betrachtet werden als Wirkung eines inneren Gefühles; und dieſes hinwiederum nicht als bloß ſubjectives, ſondern zugleich als Wirklichkeit erſcheinend, als das, wodurch das Subject in ſeiner Exiſtenz fixirt iſt.

Auch hier ſind nach dem Geſagten zwei Richtungen zu unterſcheiden. Die erſte, vermöge deren das Subject ſich

in die Mannichfaltigkeit der Erſcheinung verſenkt und jeden Moment zur Univerſalität ausbildet, entſpricht der bildenden Phantaſie; nur daß der Weg umgekehrt iſt; denn hier wird der äußeren gegebenen Geſtalt des beſonderen Dinges der Begriff eingepflanzt, dagegen dort der Begriff ſelbſt ſich zur Wirklichkeit macht. Wir nennen dieſe Richtung die ſinnliche Ausführung, wodurch das Mannichfaltige in ſeiner Einzelheit als Gegenwart des Begriffes angeſehen wird.

Auch dieſe Darſtellung iſt eine ſymboliſche. Der äußere Gegenſtand wird als der volle Ausdruck ſeines eigenen beſonderen Begriffes, nicht eines allgemeinen, dargeſtellt. Jedes einzelne Ding, vom Standpunkte der Idee aus betrachtet, führt ſeinen eigenen Begriff mit ſich; aber es erſcheint nur als eine Modification ſeines Begriffes, welche dieſen nicht ganz erfüllt. Die Kunſt aber ſoll in dem einzelnen Dinge den ganzen Begriff dieſes Dinges darſtellen, ſo daß daſſelbe als etwas Univerſelles erſcheint. Nehmen wir nun in dem einzelnen Dinge den Begriff wahr, ſo iſt dieſe Darſtellung eine ſymboliſche; denn wir können den Begriff nicht darin erkennen, ohne daß er als Idee erſcheint. Dieſe allgemeine Idee aber, die dem beſonderen Begriffe entgegentritt, kann ſich nicht zu einem beſtimmten Begriffe geſtalten; denn das einzelne Ding wird von uns nicht als Gattung, ſondern bloß als dies beſondere Ding angeſehen. Das Allgemeine, welches dem Beſonderen entgegentritt, muß alſo hier nur die Idee überhaupt, die allgemeine Thätigkeit ſein.

Ein Werk der ſinnlichen Ausführung kann daher nicht auf einen Gattungsbegriff, ſondern nur auf den Begriff der Vollendung überhaupt zurückgeführt werden. Während die bildende Phantaſie einen beſtimmten Gattungsbegriff vor-

ausſetzen muß, ſteht hier der Beſonderheit kein fixirter Begriff, ſondern die Vollendung überhaupt, die reine einfache Idee entgegen, ſo wie in der ſinnenden Phantaſie ein Univerſum den Gegenſatz ausmacht.

Ein ſehr vollendetes Kunſtwerk der ſinnlichen Ausführung, z. B. ein Werk der ſpäteren griechiſchen Bildnerei iſt durch Gegenüberſtellung ſeines Gattungsbegriffes nie ganz verſtändlich. So darf der Faun, der Mercur vom Belvedere bei künſtleriſcher Auffaſſung nicht auf den mythiſchen Begriff des Fauns oder Mercurs bezogen werden, ſondern auf die ſinnliche Vollendung des menſchlichen Körpers überhaupt. Sehr mit Unrecht jedoch wenden Viele dies auf die Kunſt überhaupt an. — Die ſinnliche Ausführung übertrifft in der Geſtaltung die Natur allemal; denn der organiſche Körper ſoll hier in ſeinem allgemeinſten Begriffe, in der Idee aufgefaßt werden, und das Einzelne iſt immer nur Modification von dem Begriffe eines ſolchen Körpers. Daher fließen hier die Charaktere der Gottheiten weit mehr in einander. Nicht das Beſondere iſt hier Zweck, ſondern die Geſtaltung des Körpers überhaupt, die Vollendung der Form.

Dieſes Allgemeine würde jedoch nicht genügen, die Beziehung zwiſchen beiden Seiten zu vollenden und der allgemeine Begriff wäre ein abſtracter, wenn wir nicht eine beſtimmte beſondere Stimmung des Erkenntnißvermögens als das Beſondere ſetzen. Wie in der ſinnenden Phantaſie, ſo muß auch hier der allgemeine Begriff auf einem beſonderen Standpunkte gedacht werden, welcher das künſtleriſche Element iſt, durch welches Allgemeines und Beſonderes in einander übergehen. So muß ich den Faun mir als das Werk einer ganz beſonderen künſtleriſchen Stimmung, hier auf

dem Standpunkte der Dionyſiſchen Orgien denken. Die ſpätere bildende Kunſt ſtellt den Gegenſtand immer nur nach einer beſtimmten Weltanſicht, nach einem beſonderen Syſteme dar.

Die zweite Richtung der Sinnlichkeit iſt die Empfindung. Hier iſt das Mannichfaltige bloß durch die Wirkung da, die es auf unſer Erkenntnißvermögen macht. Für die Empfindung ſind die Gegenſtände an ſich nichts werth, ſondern gelten nur durch das, was ſie auf unſer Gemüth wirken, durch den Zuſtand, in den ſie unſer Bewußtſein verſetzen. Indem das Mannichfaltige hier auf das Allgemeine bezogen werden muß, entſpricht dieſer Standpunkt dem der ſinnenden Phantaſie. Die beſondere Erſcheinung hat für das allgemeine Bewußtſein nur in ſofern Werth, als ſie gewiſſe ſinnliche Eindrücke auf das Gemüth macht.

Für die Empfindung erſcheinen die Gegenſtände unter gewiſſen Rubriken; denn die Wirkung entſteht nur dadurch, daß wir das Einzelne auf ein allgemeines Verhältniß beziehen. Die beſondere Erſcheinung wird auf das Allgemeine des menſchlichen Bewußtſeins und Gefühls gedeutet, iſt aber deswegen kein bloßes Beiſpiel, ſondern der Uebergang geht nur vom Beſonderen ins Allgemeine. Es kommt alles darauf an, wie die beſonderen Erſcheinungen ſich ins Allgemeine verlieren. Hier liegt mithin alles in dem allgemeinen Zuſtande des Gemüths, wie umgekehrt bei der ſinnlichen Ausführung in dem beſonderen Dinge.

Das Mittelglied, wodurch das Beſondere hier ins Allgemeine zurückgeführt wird, iſt das beſondere urſprüngliche Verhältniß in den Erſcheinungen ſelbſt, ein ganz materielles, durch die Erſcheinungen, nicht, wie in der ſinnlichen Ausführung, durch die Anlage des Gemüths fixirtes Verhältniß.

Die ſinnliche Ausführung, die in das Beſondere und Einzelne eingeht, faßt die wirkliche Erſcheinung nicht unter einem allgemeinen Begriffe, ſondern unter ihrem individuellen Begriffe auf. Der Gegenſtand iſt hier ein ganz momentaner Punkt der fließenden Mannichfaltigkeit, und je mehr dieſer aus dem Zuſammenhange geriſſen wird, deſto mehr kann der Begriff in ihm, als einem beſonderen Momente, dargeſtellt werden. — Ein Werk der bildenden Phantaſie dürfen wir nicht als ein momentanes Factum auffaſſen; denn jede Handlung drückt ſich hier als Begriff aus und wird als eine typiſche aufgefaßt; ſo z. B. der Apoll vom Belvedere, den Drachen Python erſchießend. Alle Nebenbeziehungen fallen hier weg und werden nur in der Haupthandlung angedeutet. Daher wird ſogar oft eine zweite zur Handlung eigentlich gehörige Perſon gar nicht mit gebildet, ſondern bloß der einzelne Hauptgegenſtand mit Andeutung der Beziehung auf dieſelbe.

Ganz anders iſt es im Gebiete der Sinnlichkeit. Hier muß Alles begrenzt ſein; der Begriff muß ſich ganz in die Erſcheinung verlieren und aus dieſer verſtanden werden, nicht die Erſcheinung aus dem Begriffe. Solche Werke finden wir in der ſpäteren griechiſchen Bildnerei häufig bis auf ganz bedeutungsloſe Geſtalten hinab, die nur den allgemeinen Begriff der Vollendung, die menſchliche Form überhaupt darſtellen. Daher erſcheinen auch ſolche Geſtalten meiſtens in ganz gleichgültigen Handlungen, die vorzüglich geeignet ſind, die ſinnliche Vollendung wahrnehmen zu laſſen; z. B. der Fechter, der Sandalenbinder; ſo auch der junge Apoll in ruhender Stellung mit dem Kopfe auf der Hand, ferner Bacchus in bedeutungsloſen, ruhenden Stellungen

u. ſ. w. Die Handlung iſt hier bloß um der ſinnlichen Vollendung willen, als ein Punkt, worin ſich die ganze Wirklichkeit der Geſtalt concentrirt, aufgefaßt, und der ganze Begriff iſt hier in dem beſonderen Factum erſchöpft.

Es iſt jedoch auch hier keinesweges um die bloße Nachahmung der Natur oder ihrer Geſetze zu thun. Der höchſte Zweck bleibt immer, in der Einheit des Momentes mit dem allgemeinen Geſetze die Idee als etwas Wahrnehmbares aufzufaſſen. Deswegen wird eine jede Geſtalt dieſer Art eben ſo gut über die Wirklichkeit hinausgehen, wie eine nach abſtractem Begriff gebildete Göttergeſtalt.

In dem einzelnen Dinge den ganzen Begriff auszudrücken, iſt der gemeinen Natur unmöglich. Jede Geſtalt wird dadurch, daß ihr Begriff ſich in ihr ausdrückt, vergöttert, indem die Idee darin lebendig iſt; daher auch die Alten alle ihre Kunſtgebilde, ſelbſt Portraits, wenn nicht als Götter, doch als Heroen darſtellten. Man machte in den älteſten Zeiten nur Portraitſtatüen von den Siegern in den heiligen Spielen, welche man als Heroen betrachtete. Selbſt in der ſpäteren römiſchen Zeit ließen ſich nicht bloß aus Luxus oder Uebermuth die Kaiſer als Götter darſtellen; ſondern es lag in der alten Sinnesart der Künſtler, die Kunſt als etwas Göttliches anzuſehen. Das Beſtreben, den beſonderen Gegenſtand zu vergöttern, finden wir daher im Alterthum überall, am gelungenſten und trefflichſten in den Bildniſſen des Antinous, der als jugendlicher Heros aufgefaßt wird. Dieſe Göttlichkeit hat nur darin ihre Quelle, daß es unmöglich iſt, ohne das Göttliche die ſinnliche Ausführung ſo weit zu treiben, als die Kunſt verlangt.

Auch hier findet ein Gegenſatz ſtatt zwiſchen der Rich-

tung, vermöge deren ſich die Phantaſie ganz in das Einzelne verliert, und der, in welcher der allgemeine Begriff der Vollendung die Hauptſache iſt und das Einzelne nur um deſſenwillen da iſt. Die erſte Richtung ſteht der urſprünglichen bildenden Phantaſie näher, indem ſie ein beſtimmtes Auffaſſen des beſonderen Dinges erfordert, wodurch der Begriff deſſelben ganz begrenzt wird. Daher hat dieſe Kunſt etwas höchſt Erhabenes und erſcheint edler, als jene andere, wobei der allgemeine Begriff der menſchlichen Geſtalt zu Grunde liegt; denn gerade wenn der Gegenſtand als ein ganz ſinnlicher aufgefaßt werden kann, iſt es leicht, denſelben bloß auf Sinnliches zu beziehen, wodurch er aus dem Gebiete der Kunſt in das der gemeinen Wirklichkeit hinabſinkt. Dies wird dadurch verhindert, daß in den Moment der ganze Begriff eindringt und die ſinnliche Erſcheinung von allen ſinnlichen Neigungen befreit daſteht. Aus dieſem Geſichtspunkte muß Manches in der alten Kunſt beurtheilt werden, dem wir den Charakter der bloßen Sinnlichkeit beilegen, worin aber der Begriff erkannt werden muß.

Die andere Richtung, die Beziehung des Einzelnen auf die allgemeine Vollendung, ſetzt eine Reflexion voraus. Darin waren die Alten nicht ſo geübt; daher finden wir dieſe Kunſtform erſt in ſpäteren Zeiten, oft gemiſcht mit Ausartung in die gemeine Sinnlichkeit. Hieher gehört die Darſtellung der Hermaphroditen und manche ſpätere Dichter des Alterthums, z. B. Ovid, Catull, deren Luxus in ſinnlichen Geſtaltungen daher rührt, daß ſie einen allgemeinen Begriff ſinnlicher Vollendung im Hintergrunde haben, auf den ſich aber das Einzelne nicht vollſtändig beziehen wollte und daher in die Sphäre der ſinnlichen Neigungen herabfiel. —

Solche Darſtellungen ſind am vollendetſten, wenn das Bewußtſein hinzutritt und die künſtleriſche Ironie den Humor hervorbringt. Kann ſich der Künſtler des allgemeinen Begriffes bewußt werden, ſo wird er um ſo gleichgültiger gegen das Sinnliche erſcheinen und um ſo größerer Künſtler ſein. Dies iſt bei Catull der Fall, während Ovid ſich zu ſehr in die gemeine Sinnlichkeit verliert.

Die ganz in das Einzelne eingehende ſinnliche Ausführung iſt oft auf das Genaueſte mit der bildenden Phantaſie verbunden, und jene wird gerade in dieſer Verbindung am reinſten und kräftigſten ſein. So finden wir die ſinnliche Ausführung in ihrer höchſten Herrlichkeit bei Homer, wo alles Wirkliche durch die belebende Kraft des Dichters umgrenzt und beſeelt erſcheint.

Der zweite Standpunkt der Sinnlichkeit, die Empfindung, beſteht in der Richtung nach innen, vermöge deren die Gegenſtände für die Kunſt nur das ſind, was ſie auf unſer Gemüth wirken. Die momentane Empfindung des einzelnen Menſchen, die gemeine aus dem Intereſſanten herrührende Empfindung darf jedoch hier nicht verſtanden werden, ſondern die Empfindung als Princip des menſchlichen Bewußtſeins gedacht, als allgemeine Empfänglichkeit, als Trieb ſinnliche Gegenſtände aufzufaſſen und in ſich zu enthalten. Nicht von eigennützigen Empfindungen kann hier die Rede ſein, ſondern nur von der Empfindung überhaupt. — Das Allgemeine muß vermittelſt eines beſtimmten äußeren Stoffes, eines gegebenen Verhältniſſes ſich mit dem Beſonderen verbinden. Die Elemente, welche verbunden werden, liegen mithin nur in dieſem gegebenen Stoffe, keinesweges in dem Individuum. Die Empfindung kann

keine bloß momentane, ſie muß eine allgemeine ſein, das ganze Weſen des Empfundenen oder des empfindenden Gemüthes.

Beziehen wir das Mannichfaltige auf das wahrnehmende Vermögen, ſo wird dieſes als empfindendes betrachtet, d. h. in Rückſicht auf den Eindruck, den das Mannichfaltige auf daſſelbe macht. Es ſind daher auch hier zwei Beſtandtheile der Wirkung oder zwei verſchiedene Richtungen zu unterſcheiden, nämlich 1) das völlige Verſinken des empfindenden Bewußtſeins in den beſonderen Gegenſtand; 2) die allgemeine Erregbarkeit des empfindenden Vermögens überhaupt in Beziehung auf die Berührung durch äußere Eindrücke. Das ganze Gemüth iſt entweder durchaus in einer einzigen Richtung enthalten, oder nicht als beſonderes Beſtreben geſtaltet, ſondern als Empfänglichkeit überhaupt durch mannichfaltige Empfindungen modificirt.

Das Erſte, das völlige Verſinken des Gemüthes in eine beſtimmte Richtung, iſt die Leidenſchaft, welche die Kunſt in ihrer höchſten Vollkommenheit aufnehmen muß als den ganzen Begriff des Gefühls erſchöpfend. Dieſe Seite hängt am meiſten mit dem Tragiſchen zuſammen, welches der Leidenſchaft einen höheren Charakter giebt. Sie unterſcheidet ſich weſentlich von der Begierde, worin das Beſondere immer als bloß Einzelnes erſcheint, daher mit der Begierde die ruhigſte Reflexion und die größte Kälte beſtehen kann. Der Gegenſtand der Leidenſchaft hingegen muß nicht als beſonderes einzelnes Ding erſcheinen, ſondern als die andere Seite unſerer Subjectivität ſelbſt, als die nothwendige äußere Erſcheinung unſeres Inneren. So aufgefaßt — und dies kann nur durch die Kunſt vollſtändig ge-

ſchehen — erſcheint die Leidenſchaft, dem Principe der Kunſt nach, nicht moraliſch betrachtet, im höheren und edleren Sinne. Das Gemüth als univerſelles muß in eine individuelle Richtung verſunken erſcheinen und ſich ſelbſt darin aufheben. Dadurch wird dieſe Richtung eine tragiſche, indem das Gemüth die Wirklichkeit zur Idee erhebt, ſich ſelbſt aber in die Wirklichkeit verliert; und ſo iſt dieſer Ausdruck der Leidenſchaft in der Idee das eigentlich Tragiſche der künſtleriſchen Sinnlichkeit.

Die neuere Poeſie hat viele Beiſpiele ſolcher Darſtellung aufzuweiſen, beſonders Romane, die eine herrſchende Leidenſchaft erſchöpfend darſtellen. Hierher gehören Werthers Leiden, wo das Gemüth in der einen Richtung der Liebe, die überhaupt die überwiegende Leidenſchaft in dieſer Art Kunſt iſt, ſich verliert und erſchöpft. Aller Reichthum, alle Fülle des Innern geht in dieſer einen Beziehung auf; daher wird das Gemüth der bloßen Exiſtenz heimgegeben und dadurch das innerſte Bewußtſein in die Nichtigkeit hinabgezogen.

Wir dürfen dieſe Richtung nicht verwechſeln mit dem, was man gemeiniglich das Rührende nennt. Dieſes beſteht auch in der Beziehung auf beſondere Regungen, die aber nur als beſondere, nicht das ganze Innere erſchöpfende dargeſtellt werden, neben denen der nüchterne Verſtand ſich immer noch in ſeinem Gleichgewicht erhält. Daher iſt dieſe Kunſt eben ſo unkünſtleriſch als unmoraliſch. Das Gemüth hängt ſich an äußere Gegenſtände und erkennt dieſe Anknüpfung als etwas ſeiner Unwürdiges, ſchließt aber gleichſam mit ſich ſelbſt einen Vergleich, indem der reflectirende Verſtand daneben in ungeſtörter Thätigkeit bleibt. Dieſes

Wechſeln zwiſchen dem Triebe und dem reflectirenden Verſtande, dieſe partielle Hingebung in das Mannichfaltige und Sammlung aus demſelben iſt das Kennzeichen des niedrigen Egoismus, und ſomit das eigentlich Schlechte im Leben. Nicht ſelten affectirt dieſe Schlechtheit den Charakter der Tugend, die allerdings im wirklichen Leben auf ein ſolches Gleichgewicht hinausläuft, das ſich aber bei dem wahrhaft Tugendhaften auf die urſprüngliche Einheit dieſer Gegenſätze in der Idee gründet, ſo daß beide Seiten zu gleichen Rechten angenommen werden. Der Schlechte aber will ſeine zeitliche Selbſtändigkeit in dem wechſelnden Spiele mit den äußeren Stoffen erhalten; ihm iſt es auf der einen Seite um augenblicklichen Genuß zu thun, während er auf der andern ſeine empiriſche Perſönlichkeit, in ſofern er Erſcheinung iſt, zu erhalten ſucht.

In der echten Kunſt fallen dieſe Gegenſätze nothwendig aus einander. Nach der Seite des Mannichfaltigen hin muß ſich die ganze Selbſtändigkeit des Gemüths in der beſonderen Richtung ausdrücken; dieſe Richtung muß eine ganz einſeitige werden, worin das ganze Bewußtſein ſich einem Weſen hingiebt und ſich darin verliert. — Die Kotzebue'ſchen und Iffland'ſchen Stücke ſtellen recht eigentlich das Schlechte dar, indem ſie auf der Grenze zwiſchen Leidenſchaft und Reflexion ſchwanken. Daher haben dieſe ſogenannten Dichter ſoviel Beifall bei dem großen Haufen geerntet, dem die Erhaltung der gemeinen Exiſtenz das Höchſte iſt.

Die andere Richtung beſteht darin, daß das Gemüth nicht als einzelnes, ſondern in ſeiner ganzen Bedeutung, als allgemeine Fähigkeit zu empfinden erſcheint, die ſich der Mannichfaltigkeit der äußeren Eindrücke hingiebt und

daher ſelbſt in wechſelnder Empfindung begriffen und in die Mannichfaltigkeit aufgegangen iſt. Dieſe heitere allgemeine Sinnlichkeit findet ſich bei den Neueren noch ſelten. Etwas der Art iſt in Göthe's römiſchen Elegien, wo das Gefühl als etwas ganz Momentanes erſcheint, das, wiewohl das Innere ſich nicht in das Aeußere verſenkt, dennoch das ganze Gemüth modificirt. Unter den ſüdlichen Völkern finden wir dieſe Richtung häufiger, namentlich bei den neueren italieniſchen Ritterdichtern, vor allen bei Arioſt, wo die ungetrübte Heiterkeit des Gemüthes herrſcht, die allen Eindrücken offen iſt und dieſelben als ein immerwechſelndes Spiel aufnimmt. Dieſe Dichter würden darin noch Vollkommneres geleiſtet haben, wenn nicht ſpecielle Beziehungen ſie darin irre gemacht hätten, namentlich die Parodie, welche ſie gegen die ernſten Heldengedichte ausüben, wodurch die Reinheit ihrer Stimmung verfälſcht wird. — Das Gemüth ſoll auf dieſem Standpunkte die reine, gleichgültige Empfänglichkeit, und die Empfindung ſelbſt nur Modification derſelben ſein, ohne die Perſönlichkeit zu afficiren. Auch in den neueren italieniſchen Opern, beſonders den komiſchen, herrſcht dieſe Stimmung.

Beide Standpunkte müſſen jetzt zuſammengefaßt werden. In der Phantaſie geſchah dies durch die Gleichgültigkeit oder ſogenannte Objectivität, worin ſich das Symboliſche am vollſtändigſten ausdrückt. Das Allegoriſche der Empfindung aber kann nur da vollſtändig erkannt werden, wo das Gemüth zugleich in einer Richtung aufgeht und als Mittelpunkt der ganzen Wirklichkeit aufgefaßt wird. Dies kann nur bei Vorausſetzung einer Einheit geſchehen, da ſonſt die ſinnliche Ausführung, oder die Leidenſchaft entſteht.

Es muß einen Standpunkt geben zwiſchen der Beſonderheit der Eindrücke und dem Allgemeinen der Empfindung, auf welchem die Idee nicht bloß als ſich aufhebend, ſondern als Princip der Exiſtenz erſcheint und ſich mit Bewußtſein aufhebt. Dieſer ganz univerſelle Standpunkt der Sinnlichkeit iſt der *Humor*, welches Wort zugleich mit dieſer Art der Kunſt in England zu *Shakſpeare's* Zeit aufgekommen iſt. Der Künſtler nimmt in der Exiſtenz ſelbſt das Göttliche wahr; die Idee iſt ihm Princip der Exiſtenz und löſt ſich eben deswegen auch in der Exiſtenz auf und vernichtet ſich darin, jedoch immer mit dem Bewußtſein, daß ſie bleibend iſt.

In dem Humor tritt die Idee als bloß wirkſam in der Mannichfaltigkeit der Exiſtenz auf und erſcheint ſich daher ſelbſt als ihre eigene Aufhebung. Daher iſt hier immer das Gefühl der Nichtigkeit und Kleinlichkeit verknüpft mit dem Gefühle des poſitiven Werthes der Entwickelung der Idee in der Gegenwart. Die Idee wird unter ganz beſtimmten Verhältniſſen individuell aufgefaßt; ſie offenbart ſich im Beſonderen und Wirklichen; daher die ganze Welt immer nur in einzelnen, doch univerſellen Richtungen betrachtet wird.

Einzelne Erſcheinungen, beſondere Aeußerungen haben hier oft eine ſehr hohe Bedeutung; daher ſetzte man lange das Weſen des Humors allein in ein barockes Aeußere oder eine ganz einſeitige Form der äußeren Erſcheinung. So hat auch *Ben Johnſon* in ſeinen beiden Stücken *„Jedermann in ſeinem Humor"* und *„Jedermann außer ſeinem Humor"* ſich darüber ausgedrückt, wo der Humor als eine bloße zufällige Richtung des Gemüthes erſcheint. Das Gemüth ſoll aber nicht als individuelles ſich in ſolchen Richtungen äußern; ſondern es muß ein univer-

ſelles ſein, das die Idee darſtellt. Dies hat auch Jean Paul in ſeiner Vorſchule der Aeſthetik ausgeſprochen, der das Bewußtſein hat, daß die Idee in die Wirklichkeit verſetzt werden ſoll, aber den Humor einſeitig auffaßt, indem er ihn zu ſehr von der Seite des Komiſchen nimmt. Die meiſten Erklärungen neuerer Aeſthetiker ſind ſehr oberflächlich.

Was in uns Empfänglichkeit iſt, wird zugleich als Princip der ganzen Beſonderheit angeſehen. Das Bewußtſein als bloß empfindendes wird dennoch zugleich als das Weſen der Eindrücke, die es empfängt, betrachtet; die Idee iſt nur da, wie ſie ſich ins Unendliche zerſplittert, aber alle beſonderen Erſcheinungen mit dem Weſentlichen, der Idee an ſich, begleitet. Dies macht das Weſen des Humors aus. Der Zuſtand, wo die Idee ganz in die Mannichfaltigkeit der Erſcheinung ausgefloſſen iſt und dennoch als Weſen erkannt wird, iſt das Univerſelle auf dieſem Standpunkte. Der Humor ſtellt die Kunſt ſelbſt in ihrer höchſten Bedeutung dar. Er iſt vollkommener, als die bloße ſinnliche Ausführung, oder die Darſtellung der Leidenſchaft, oder der Sentimentalität im Allgemeinen.

In dem Mannichfaltigen der Erſcheinung finden wir als eins und daſſelbe immer die gleiche Idee, und ſtehen gleichwohl auf dem Standpunkte, wo dieſes einfache Weſen nur in jener unendlichen Zerſplitterung der Erſcheinung gegenwärtig iſt. Dies Zwiefache faßt der Humor in einen Gedanken zuſammen. Daher iſt er auf der einen Seite gerade recht zu Hauſe in der gemeinen Wirklichkeit, in ihrer individuelleſten Geſtalt, und muß auf der andern immer etwas durchaus Univerſelles zum Ziele haben.

Dieſer Widerſpruch läßt ſich nur durch den künſtleri-

ſchen Verſtand heben. Wir müſſen erkennen, daß in der Exiſtenz die Idee zu Grunde geht, ſo daß ein Gefühl des Tragiſchen mit dem Humor verbunden iſt; in demſelben Momente aber müſſen wir zugleich wahrnehmen, daß die Idee überall das Princip des Einzelnen iſt und ſich in der Mannichfaltigkeit findet, und darauf beruht das Komiſche. Keines von beiden kann mithin hier rein vorkommen; beide müſſen ungeſondert in einander übergehen; denn beide Principien ſind in ihrer Geburtsſtätte da. Daher wird in dem echt Humoriſtiſchen nichts ganz lächerlich, ſondern Alles mit einer gewiſſen Wehmuth verbunden ſein, und das Tragiſche hinwiderum wird immer den Anſtrich des Komiſchen mit ſich führen.

Das Geſagte charakteriſirt den Humor im Gegenſatz gegen die objective Gleichgültigkeit der alten Kunſt. Im Humor geht die Idee in die Wirklichkeit als Wirklichkeit über; daher wird auch das Erhabene hier einen Anſtrich des Komiſchen haben, und eben ſo wird oft die äußere Exiſtenz erhaben erſcheinen, da wir die Idee darin als Princip erkennen. Das Niedrigſte macht beim Humor oft einen erhabenen Eindruck, und die erhabenſten Ideen verlieren ſich ins Unbedeutende, welches ein tragiſches Gefühl hervorbringt.

Die gegenſeitige Aufhebung des Komiſchen und Tragiſchen iſt im Humor noch auf dem Wege, und eben weil der Humor in dieſem Momente des Ueberganges der Idee in die Wirklichkeit begriffen iſt, ſo bleibt hier, wie auf dem vorigen Standpunkte, immer noch der Gegenſatz der Idee als Princip der Wirklichkeit gegen die Idee als reine Thätigkeit. Daher erſcheint uns der Humor immer als in der Exiſtenz lebend; es ſteht ihm ein Reich der reinen Idee als

leere Einheit, als bloße Negation entgegen, und er endigt mit dem Gefühl einer Leere, welches jedoch kein bloß negatives iſt, ſondern eine poſitive Richtung nach dem Ewigen, das aber in keiner beſtimmten Geſtaltung erſcheint. Das Gefühl eines ſolchen Mangels, das einen poſitiven Trieb enthält, iſt das Gefühl einer Sehnſucht. Die Sehnſucht nach dem Ewigen, nach der Idee muß daher dem Humor immer beiwohnen. Durchdringt dieſe Sehnſucht überall den Humor in ſeiner Mannichfaltigkeit, ſo iſt das Höchſte dieſes Standpunktes erreicht. Sondert ſich die Sehnſucht zu ſehr ab, der Mannichfaltigkeit der Erſcheinung ſich entgegenſetzend, ſo entſteht leicht eine bloß formelle Reflexion und ſomit ein unvollkommener Humor.

Der Humor führt die größte Sinnlichkeit der Darſtellung im Einzelnen mit ſich; denn er muß die Idee in alle dieſe Einzelheiten verfolgen. Das Fixiren auf beſondere Beſchreibungen, Leidenſchaften u. dergl. ſchadet dem Humor. Die Leidenſchaft darf im Humor nie das Ueberwiegende ſein; ſonſt wird die Sache Ernſt, das Intereſſante überwiegt und der Humor, der dem Intereſſanten ganz feindlich iſt, geht verloren. Eine beſondere Leidenſchaft darf daher nie als das Mittel angewendet werden, den Humor zu entwickeln.

In dieſer Hinſicht kann man mit Jean Paul hie und da unzufrieden ſein, indem er ſelbſt zu viel Intereſſe am Einzelnen nimmt. Eine vorzügliche Eigenſchaft Jean Paul's iſt das Ausmalen der Einzelnheiten in ihrem Wechſel, ſo daß wir dennoch in jeder dieſer Stimmungen immer das Höchſte wahrnehmen. In dieſem Stücke iſt Jean Paul Meiſter ſeiner Kunſt. — Hinſichtlich der univerſellen Seite

des Humors kann man ihn weniger vollkommen nennen. In der Beziehung der beſonderen Mannichfaltigkeit auf die höchſten Ideen, vermöge deren die Idee ſich in der Erſcheinung vernichten ſoll, genügt Jean Paul nicht immer. Er läßt oft das Aeußere über das Innere der Erſcheinung überwiegen. — Am wenigſten genügt er in Hinſicht auf die Sehnſucht, welche mit dem Humor ſich verbinden ſoll. Will er erhaben ſein, ſo philoſophirt er gewöhnlich auf ganz abſtracte Weiſe. Er ſondert durch bloß reflectirende Abſtraction die Mannichfaltigkeit von dem Gefühle der Sehnſucht nach dem Ewigen, welches beides im künſtleriſchen Bewußtſein Eins ſein muß. Er ſchwärmt nicht mit der Phantaſie, ſondern mit dem gemeinen Verſtande, wird dadurch kalt und trocken, ſchafft Ideale nach leeren Begriffen und ſpielt mit dieſen nach allgemeinen Einfällen. Gewöhnlich iſt der Schluß ſeiner Werke daher das Schwächſte. Dies zeigt ſich beſonders in ſeinem Meiſterſtücke, den Blumen-, Frucht- und Dornenſtücken, wo er am Ende in das fade Idealiſiren geräth.

Unter den Engländern hat ſich beſonders Sterne durch den Humor ausgezeichnet, der es aber in der liebevollen Ausmalung der beſonderen Erſcheinung nie ſo weit gebracht hat, wie Jean Paul, deſſen ergänzende Seite er ausmacht, indem er in der Darſtellung des durch äußere Eindrücke modificirten Gefühls am vollkommenſten iſt. Wenn Jean Paul zu ſehr ins Allgemeine hineinſchwärmt, ſo wendet Sterne ſeine Reflexion faſt nur auf die Beſonderheit. Daher wird er immer etwas trocken, und ſeine Welt- und Menſchenverachtung hat etwas Bitteres.

An dem Humor erkennen wir, wie auch die Sinnlich-

keit in der Kunſt ſich durchaus univerſell halten, und die ganze Idee darin gegenwärtig ſein muß. Er iſt das Gegentheil von dem, was in der Kunſt der bildenden Phantaſie das Univerſelle iſt, und indem er ſich nie der gemeinen Sinnlichkeit hingeben kann, etwas ſehr Edles, Erhabenes und echt Künſtleriſches, ſo gut wie die Univerſalität der bildenden Phantaſie.

Alle früheren Standpunkte der Sinnlichkeit ſind nur beſondere Seiten des Humors, die ſich von ihm abgelöſt haben, weil die Idee ganz in den Stoff übergegangen iſt. Nichts deſto weniger wird auch auf jenen Standpunkten immer eine allgemeine Richtung übrigbleiben. So muß der ſinnlichen Ausführung der allgemeine Gedanke einer reinen Vollendung, der Leidenſchaft die Empfänglichkeit gegenüber ſtehen. — Am meiſten zeigt ſich auf jenen früheren Standpunkten der Humor da, wo das Allgemeine vorausgeſetzt und das Einzelne als Modification deſſelben gedacht wird. Hier kann das Einzelne als ganz Sinnliches aufgefaßt werden, wenn nur die mannichfaltigen Eindrücke als nichtig, der reinen Gleichgültigkeit widerſprechend erſcheinen; wie bei Catull, wo dieſe Mannichfaltigkeit des Stoffes immer zugleich humoriſtiſch gefaßt wird. So ſtellt ſich auch bei der allgemeinen Sentimentalität der Neuern, wie im Arioſt, ein gewiſſer Humor ein. In beiden Fällen kommt aber nur die eine Seite des Humors zum Vorſchein.

Den dritten Standpunkt des künſtleriſchen Geiſtes nennen wir den des Verſtandes, weil der Verſtand die Sphäre iſt, worin Allgemeines und Beſonderes ſich zu einem Gemeinſchaftlichen der Erkenntniß verbinden. Auf den vorigen Standpunkten hing noch alles vom Stoffe ab, und

es mußte entweder das Allgemeine das Beſondere, oder umgekehrt das Beſondere das Allgemeine beſtimmen. Dieſer Uebergang würde nichts Vollendetes ſein, wenn nicht überall das Bewußtſein zu Grunde läge, daß alle die Gegenſätze nur die Entfaltung der Einheit der Idee ſind, deren Erkenntniß den Standpunkt des Verſtandes ausmacht.

Hier zeigt ſich alſo die höchſte Reife der Kunſt in der Geſchichte derſelben, wie in ihren Gattungen. Die Geſchichte der Kunſt beginnt mit der wirklich werdenden Idee, dem Standpunkte der Phantaſie, und ſchließt mit der auf die Idee zurückgeführten gemeinen Erſcheinung. Der mittlere Punct iſt der des Verſtandes. — Das Praktiſche in der Kunſt muß zugleich ganz theoretiſch ſein, wenn das Weſen der Kunſt vollſtändig erreicht werden ſoll; Handeln und Empfinden müſſen zugleich ſtattfinden, beides aber in dem Mittelpunkte ſich vollkommen durchdringen, ſo daß das Handelnde zugleich ein ganz Erkennendes, Theoretiſches iſt.

Wo der Verſtand das Beſtimmende iſt, da iſt die Kunſt zu ihrer größten Reinheit gediehen. Allgemeines und Beſonderes ſind hier ganz verſchmolzen und das Gleichgewicht zwiſchen dieſen beiden Seiten wird das Element unſeres eigenen Daſeins, ſo daß wir nicht mehr aus uns herauszugehen, ſondern nur ganz wir ſelbſt zu ſein brauchen. In der Kunſt überhaupt erkennen wir die Durchdringung des Begriffes mit ſeiner Erſcheinung, und eben die Vollſtändigkeit dieſer Durchdringung macht dieſen Standpunkt zu dem der höchſten Wahrheit und Vollkommenheit, welche die Kunſt erreichen kann. — Allein auch in dieſer Sphäre des Gleichgewichts muß die Kunſt nach verſchiedenen Richtungen ſich bewegen; ſonſt würde durch das Zuſammenfallen

des Allgemeinen und Beſonderen die ganze Wirklichkeit ſchwinden. Bevor wir aber dieſe Richtungen verfolgen, müſſen die Kennzeichen näher angegeben werden, wodurch die Werke dieſes Standpunktes ſich auszeichnen.

Die Trennung des Begriffs und des Einzelnen muß immer ſtattfinden; denn ohne dieſe iſt keine Wirklichkeit; dieſe Trennung aber muß zugleich überall verſchwinden und ſich auflöſen. Die Spaltung zwiſchen den Begriffen und Erſcheinungen muß wahrgenommen werden, und doch als aufgehoben erſcheinen; daher findet ſich hier die tiefſte Fülle in der Erkenntniß der Idee, und doch die vollkommenſte Entwickelung der Erſcheinung. Auf dem Standpunkte der Phantaſie muß die Idee ſich in einem beſtimmten Begriffe geſtalten und kann daher nie in ihrer ganzen Reinheit erſcheinen. Auf dem Standpunkte der Sinnlichkeit erſcheint die Wirklichkeit nie in ihrer Univerſalität, ſondern entweder ganz zerſtückelt, oder auf eine beſtimmte Gemüthsſtimmung bezogen, wodurch die Erſcheinung als ſolche auf gewiſſe Weiſe immer verfälſcht wird. Mithin iſt auf den früheren Standpunkten weder die Idee in ſolcher Fülle, noch die Erſcheinung in ſolcher Univerſalität, wie hier.

Dies beſtätigt ſich in der Geſchichte der Kunſt. Die Künſtler, welche dieſen Standpunkt einnehmen, nähern ſich am meiſten der Wirklichkeit und drücken dabei doch die reinſte Fülle der Idee aus. Solche Dichter ſind Sophokles und Shakſpeare. Während in Aeſchylus nur die Begriffe ſelbſt ſich verkörpern, erſcheint im Sophokles nur die Wirklichkeit als Gegenwart; alle Verhältniſſe, Charaktere, Handlungen ſind rein menſchlich. Dadurch aber wird die Tiefe der Idee nicht verringert; ſondern im Gegentheil geht

das Göttliche, der eigentliche Sinn der Tragödie, nirgend vollkommener hervor, als gerade bei Sophokles. — Eben ſo hält ſich Shakſpeare immer an die Wirklichkeit, ſtellt Begebenheiten dar, die im Menſchenleben überhaupt vorkommen können, oder behandelt ganz hiſtoriſche Gegenſtände in ihrer vollen treuen Wirklichkeit, und zaubert gerade dadurch die Idee in ihrer ganzen Fülle in die Wirklichkeit hinein.

Hier iſt gar kein Abgrund mehr zwiſchen Idee und Wirklichkeit; die Ruhe des Verſtandes füllt ihn vollſtändig aus. Daher tragen die Werke dieſes Standpunktes durchaus den Charakter des Gleichmaaßes und der Klarheit, wodurch wir uns der Idee rein und beſtimmt bewußt werden. Wir finden bei dem Dichter die höchſte Beſonnenheit, indem derſelbe zwiſchen Idee und Sinnlichkeit unparteiiſch ſchwebt, und in dem Werke ſelbſt die vollkommenſte Schönheit, die ſich bald zum Erhabenen, bald zum Schönen im engeren Sinn neigt, ſo daß keins von beiden entſchieden überwiegt.

Dies ſind die äußeren Kennzeichen der hieher gehörigen Kunſt. — Nie kann auf dieſem Standpunkte das Göttliche als abgeſondert und eine Welt für ſich bildend erſcheinen, wie bei Aeſchylus und Dante; eben ſo wenig wird die Wirklichkeit in ihrer Entfremdung von dem Göttlichen aufgefaßt, ſo daß eine Sehnſucht danach, eine Rückkehr dazu nöthig würde, wie in der Sinnlichkeit. Das Göttliche iſt die wirkliche Welt ſelbſt, wenn ſie nur recht verſtanden wird, wenn nur nicht eine oder die andere Richtung die Oberhand erhält, ſondern alles als Offenbarung des Göttlichen erſcheint und vollſtändig, nicht theilweiſe in das Göttliche zurückfällt.

Die verſchiedenen Richtungen und Beziehungen, die dieſer Standpunkt zuläßt, müſſen ſo beſchaffen ſein, daß mit jeder Einſeitigkeit zugleich das Zuſammenfaſſen des Ganzen verbunden iſt. Der Verſtand, ſowohl der gemeine als der künſtleriſche, muß immer in verſchiedenen Richtungen wirken; er muß entweder die Einheit in ihre Gegenſätze entwickeln, oder dieſe in jene zuſammenfaſſen. Jenes aber kann hier nicht heißen: den abſtrakten Begriff in ſeine mannichfaltigen Eintheilungen zerſpalten; denn hier iſt nicht die Rede vom Begriffe, ſondern von der Idee ſelbſt, und die Entwickelung der Idee ſetzt ſchon den Gegenſatz zwiſchen Allgemeinem und Beſonderem voraus. Die Idee ſelbſt muß zerlegt werden in Begriffe und in Mannichfaltiges, welches in dieſen liegt. Dieſe Richtung der Verſtandes-Thätigkeit, vermöge deren aus der Idee die Idee als Begriff und als Mannichfaltigkeit entwickelt wird mit dem ſteten Bewußtſein, daß alles die eine und ſelbe Idee iſt, nennen wir die Betrachtung oder die contemplative Richtung.

Bei der Betrachtung iſt die Idee etwas Poſitives; denn ſie erſcheint als gegebene Wirklichkeit. In der entgegengeſetzten Richtung müſſen wir die Wirklichkeit bloß als ſolche, nicht als Entfaltung der Idee auffaſſen. Begriff und beſondere Erſcheinung ſind in der Wirklichkeit immer nur in unendlicher Beziehung da. Hier finden wir alſo den Begriff auf der einen, das Mannichfaltige auf der andern Seite ſchon als etwas Geſtaltetes, in der Erfahrung Angenommenes. So lange wir beide betrachten als in Beziehung beſtehend, haben wir das Werk des gemeinen Verſtandes. Soll das Verhältniß zwiſchen dem Begriff und dem Mannichfaltigen durch die Idee aufgefaßt werden, ſo müſſen

dieſe Gegenſätze in einen Moment der Einheit zuſammengefaßt werden, wo ſie als relative Gegenſätze völlig untergehen, und indem ſie ſich als Gegenſätze vernichten, eben dadurch die Idee darſtellen. Dies Zuſammenfallen der Gegenſätze in einen Punkt macht, daß die Idee als etwas Negatives erſcheint, und dieſe Richtung der Thätigkeit nennen wir den Witz.

Beide Begriffe ſind philoſophiſch faſt noch nirgend richtig verſtanden, am wenigſten der Witz, den man gewöhnlich bloß pſychiſch betrachtet, obwohl er etwas ganz Künſtleriſches iſt. Selbſt aller wirkliche Witz des gemeinen Lebens muß von künſtleriſcher Stimmung ausgehen.

Betrachtung und Witz können ſich nicht ſo rein von einander ſondern, wie Phantaſie und Sinnlichkeit, da beide im Mittelpunkte des künſtleriſchen Geiſtes liegen. Die Betrachtung iſt nicht allein ſymboliſch, der Witz nicht allein allegoriſch; ſondern in jedem von beiden läßt ſich der ſymboliſche Standpunkt mit dem allegoriſchen vereinigen. Es giebt eine mehr ſymboliſche und eine mehr allegoriſche Betrachtung, einen ſymboliſchen und einen allegoriſchen Witz. Der Witz findet die Idee erſt durch die Aufhebung der Gegenſätze, wodurch er ſich zum Bewußtſein der Idee ſammelt. Aber auch dies kann ſowohl ſymboliſch, als allegoriſch geſchehen; letzteres, wenn die Gegenſätze erkannt werden als Gegenſätze des menſchlichen Bewußtſeins überhaupt, und die Idee ſich in ihnen wieder erzeugt. Ein ſcharfer Gegenſatz iſt hier nicht möglich, weil die Richtungen nicht von Extremen, ſondern vom Mittelpunkt ausgehen.

Die Betrachtung beſteht darin, daß der Verſtand die Idee in ihre Gegenſätze zerlegt. Es wird alſo nicht

ein abſtracter Begriff zu Grunde gelegt; ſondern die Idee wird als Einheit des Begriffes und der Erſcheinung erkannt, und der Verſtand entwickelt aus der Idee ihre Gegenſätze, die er ſchon als daſeiend vorausſetzt. — Begriffe und beſondere Erſcheinungen werden nun aber nicht bloß in ihrer Beziehung betrachtet. Die wahre Betrachtung zerlegt die Idee ſo, daß Allgemeines und Beſonderes immer im Gleichgewichte ſtehen. So entſteht die echte künſtleriſche Dialektik, die in allen Gegenſätzen die Idee findet und das Vergängliche, durch die Spaltungen Aufgehobene, der Idee zum Opfer bringt. — Hier erſcheint das Göttliche ſelbſt immer zugleich als etwas Beſonderes, als eine Seite des Bewußtſeins, wiewohl mit der Anſchauung, daß es in der Idee vollkommene Thätigkeit ſei; und das Irdiſche erſcheint zugleich als die eine Seite des Gegenſatzes, und als etwas, das nur in der Idee ſein eigentliches Leben hat.

In der antiken Tragödie wird die Idee ſelbſt als reine Einheit vorausgeſetzt, und wo ſie in der inneren Einheit der reinen Thätigkeit ſelbſt gefunden wird, iſt die höchſte Vollkommenheit. So werden in der Antigone des Sophokles die göttlichen Geſetze, nach denen Antigone den Leichnam ihres Bruders beerdigen will, dennoch nur als die eine Seite des wirklichen Lebens der Idee dargeſtellt. Gegenüber ſteht das Irdiſche, nämlich die bürgerliche Geſetzgebung als ſelbſtändiges Princip, und die Idee entfaltet ſich in dieſem Gegenſatz, um wirklich zu werden. Indem dieſer Widerſpruch als ein verderblicher dargeſtellt wird, entſteht der tragiſche Charakter. Allein nicht darin ausſchließlich beſteht die Betrachtung; es kann auch eine ſolche geben, die beides als in ſeinem inneren Weſen vereinbar verſöhnt.

Dies zu bewirken, iſt beſonders der Zweck des Chores, welcher zeigt, daß dieſe Gegenſätze nur die nothwendigen Beſtandtheile der ſich entfaltenden Idee ſind. So iſt mit der Betrachtung immer zugleich etwas höchſt Tröſtliches verbunden.

Die Betrachtung wird um ſo vollkommener ſein, je allgemeiner dieſe Gegenſätze gefaßt werden. Schließen ſie ſich ihrem Weſen nach an ganz beſondere Beſtimmungen der Wirklichkeit an, ſo wird ſtatt des höheren künſtleriſchen Verſtandes oft der gemeine Verſtand eintreten müſſen. — So finden wir im ſpaniſchen Drama allerdings auch die Zerlegung der Idee in Begriffe, und zwar in ſolche, die auf göttlichen Principien und auf denen des gemeinen Lebens beruhen; es entſtehen Widerſprüche zwiſchen Religion und Liebe, Gehorſam gegen den Staat und Ehre u. dergl. Dieſe Gegenſätze aber ſind ſchon an Begriffe geknüpft, die ſich zu ſehr modificirt haben und zu ſehr auf bloß relative Verknüpfungen bezogen ſind. Daher muß hier oft eine Dialektik des gemeinen Verſtandes die Colliſionen vermitteln, woraus ſich die Spitzfindigkeit und Räthſelhaftigkeit der Spaniſchen Poeſie erklärt.

In der vollkommenen Betrachtung müſſen die Gegenſätze ſich ganz in die Wirklichkeit verlieren, ohne daß die Idee in ihrem Weſen etwas einbüßt. — Bei Shakſpeare finden wir Begebenheiten aus allen Zeitaltern und Nationen, Römiſche, Engliſche, romantiſche Geſchichten, und doch in allen die reinſte Beziehung auf das Menſchliche überhaupt, auf die Idee als allgemeines Weſen aller erdenklichen Gegenſätze. Hier muß daher die Idee, obgleich in Wirklichkeit zerlegt, ſich am reinſten erhalten und ihr Bewußtſein uns beſtändig begleiten.

Der Standpunkt der Betrachtung kann nur bei hoher Vollkommenheit der Kunſt erreicht werden, wo die Idee mit Wirklichkeit geſättigt iſt. Daher finden wir ihn überall in der höchſten Blüthe der Kunſt; jedoch auch nach dieſer Periode, wenn ſich die Kunſt noch in einem ruhigen Bewußtſein zu erhalten vermag, wenigſtens der Form nach, wenn gleich der Stoff ſchon ſehr in die Sinnlichkeit hinabgeſunken iſt. — Auch zeigt ſich dieſe Richtung ſchon vor der Blüthe der Kunſt. Das ganze Drama kann nur entſtehen, wenn die Betrachtung lebendig geworden iſt, ohne die kein Drama möglich iſt, deſſen Form ſich aber noch lange erhalten kann, wenn gleich der Stoff ſich der Sinnlichkeit zugewendet hat.

Aeſchylus iſt in der Betrachtung der Vorläufer des Sophokles, und manches Spätere behält die Form der Betrachtung, obgleich nicht mehr das Weſen darin iſt; ſo z. B. unſere beſten neueren Dichter, unter denen wir Göthe dieſes Gleichgewicht der Betrachtung am meiſten zuſchreiben müſſen. Aber es iſt oft mehr ein Formales, Subjectives, als die wahre Erfahrung davon in der Wirklichkeit und Gegenwart des Daſeins. Sonſt würde dieſe Ruhe des Gleichgewichtes nicht ſo rein und für ſich hervortreten, und es würde ſich mehr in den Stoffen darthun, wie ſich in ihnen die Idee entwickelt. Durch jene Form der Betrachtung entſteht eine gewiſſe Kälte, die in der Betrachtung ſelbſt ihrem Weſen nach nicht gegründet iſt, ſondern nur bei überwiegender Form entſtehen kann, wo die Gegenſtände mehr Modificationen oder Beiſpiele für die Form, als um ihrer ſelbſt willen da ſind.

Eben ſo iſt alles, was wir in der Poeſie der ſübli-

chen Völker von Ruhe, Harmonie und Gleichmaaß finden, nur die übrig gebliebene Form jener contemplativen Stimmung. In der italieniſchen Poeſie iſt dieſe Stimmung der ruhigen Betrachtung beſonders bei Petrarca vorherrſchend. Die Canzone iſt ganz Product dieſer künſtleriſchen Stimmung; auch das Sonett, als kleinere Geſtalt der Canzone, iſt auf dieſe Art zu denken gebaut, — rhythmiſche Formen, die in Italien entſtanden, von da auch nach Spanien übergegangen, in ihrer Künſtlichkeit nur aus einer contemplativen Stimmung zu erklären ſind, wo die Form ſchon die Oberhand gewonnen hat und die Stoffe und Thatſachen als Anwendung erſcheinen. Daher herrſcht auch in Petrarca's Sonetten bei aller Vortrefflichkeit immer eine gewiſſe ruhige Kälte und Schärfe.

Es ergiebt ſich von ſelbſt, daß unter der Betrachtung hier nicht bloß das Raiſonnement des Dichters verſtanden wird. Dieſes wird ſich zwar hier am meiſten finden, kann aber in jeder Art der Kunſt und auf jeder Stufe vorkommen. Noch weniger iſt die ſententiöſe Sprache mit kurzen, tief greifenden Sprüchen dieſer Periode der Kunſt eigen, ſie gehört vielmehr dem Standpunkte der Phantaſie und der Sinnlichkeit an, wo ſolche Gedanken-Blitze wegen der Trennung der Principien nöthig ſind. Man denke nur an Aeſchylus auf der einen, und an die neuere griechiſche Komödie auf der anderen Seite. Auch bei Schiller ſind die vielen Sentenzen kein Zeichen ſeiner inneren Klarheit, ſondern vielmehr ein Beweis, daß der Dichter das Bedürfniß fühlte, die Dinge durch ſolche einzelne Blicke ſich ſelbſt erſt deutlich zu machen. — Einzelne Sentenzen ſind alſo gerade ein Beweis von dem Mangel der echt contem-

plativen Stimmung. Der Standpunkt der Betrachtung giebt ganze Reihen von Gedankenverbindung; ſo die Chöre des Sophokles, beſonders in den beiden Oedipus und der Antigone, die faſt alle dialektiſch ſind und ſich mit ruhiger Betrachtung über das Ganze der Handlung verbreiten. Bei Shakſpeare finden wir dieſe Art der Gedankenverknüpfung beſonders in den Selbſtgeſprächen (z. B. im Hamlet), die oft bei neueren Dichtern die Stelle des Chors vertreten.

Der Witz findet die Kunſt ſchon innerhalb der Wirklichkeit des gemeinen Lebens, in ſofern jene die Entfaltung der Idee in ihre Gegenſätze iſt. — Faſſen wir die Wirklichkeit in ihrer Mannichfaltigkeit und Unbeſtimmtheit auf, ſo läßt ſich mit ihr alles thun, was die Kunſt zu thun berufen iſt; wird aber die Wirklichkeit gleich in ihren erſchöpfenden Gegenſätzen erkannt und dieſe durch Verbindung vernichtet und in die Idee verſenkt, ſo entſteht der Witz.

Die Kunſt kann die Gegenſätze nicht auffaſſen wie der gemeine Verſtand, der ſie immer nur zum Theil ſieht und, indem er nur ſtufenweiſe übergehend verfährt, nie ein Ganzes hervorbringt. Die Kunſt ſetzt urſprüngliche Einheit der Gegenſätze der Wirklichkeit voraus, zu deren Entwickelung ſie uns nothwendig zeigen muß, wie Allgemeines und Beſonderes nur die Entfaltung der einen Idee ſeien; dies geſchieht in der Betrachtung. Sie kann uns aber auch im Gegentheil die ganze Wirklichkeit durch Zuſammenfaſſen, Aufheben und Verſenken der Gegenſätze in die Idee als etwas Nichtiges zeigen; und dies geſchieht im Witze, welcher daher nur durch Widerſpruch möglich iſt. Es giebt jedoch auch Widerſprüche für den gemeinen Verſtand, durch

welche die Idee in bloße Beziehungen aufgelöſt wird und die daher außerhalb der Idee und der Kunſt liegen.

Man erklärt den Witz gewöhnlich als die Fähigkeit, leicht Aehnlichkeiten aufzufinden, — eine Fähigkeit des bloßen gemeinen Verſtandes. Man meint, die Dinge brauchen durch den Witz nicht nach weſentlichen Merkmalen vereinigt zu werden, ſondern die Merkmale ſeien hier bloß äußere, durch die Wahrnehmung aufgefaßte. Allein wenn es ſich auch ſo verhielte, ſo müſſen doch die Merkmale durch den gemeinen Verſtand verglichen und auf einander bezogen werden. Dies iſt daher nichts als ein Spiel mit dem logiſchen Verfahren, das nur etwas Beluſtigendes, nie etwas Künſtleriſches ſein kann. In der Fertigkeit, Aehnlichkeiten aufzufinden, liegt alſo nicht der echte Witz, der nicht denkbar iſt ohne Bewußtſein der urſprünglichen Einheit.

Der Witz findet nicht bloß die vorhandenen Gegenſätze auf, ſondern erkennt ſie als Modificationen der inneren Einheit der Idee. Er nimmt ſie als ſolche als nichtig wahr, und dennoch zugleich als die wahren Gegenſätze, in welche ſich die Idee verliert und durch welche ſie in der Wirklichkeit ſich offenbart. Es muß alſo ein Widerſpruch zwiſchen Idee und Exiſtenz überhaupt beim Witze zu Grunde liegen, aber zugleich das Gefühl ihrer weſentlichen Einheit. Daher iſt der Eindruck, welchen der Witz hervorbringt, ſo mannichfaltig, und daher bewirkt er eine innere Erholung, eine Stärkung in dem Leben der Idee in uns.

Man muß den Witz in ſeinem hohen Werthe erkennen und achten, aber ihn von Spaßmacherei und Vorwitz wohl unterſcheiden. Der Verſtand lernt leicht Gegenſätze

und Widerſprüche willkürlich aufzufaſſen und zu vereinigen. So entſteht der Nicht-Witz, womit etwas Trockenes, Leeres verbunden iſt und bei deſſen langer Fortſetzung man ſich unausſprechlich leer und hohl findet. Ein ſolcher Witz hat in der Regel zugleich ein anderes Intereſſe; er iſt entweder zugleich Spott, oder er iſt liederlich und erregt gemeine Begierden. Es giebt jedoch auch eine ganz neutrale Spaßmacherei, die Gewohnheit des Witzelns, mit Mangel an Gefühl für das Schöne verbunden. Nur bei völliger Entfremdung der Phantaſie iſt es möglich, ſich ſo mit dem Verſtande auf die willkürliche Trennung und Verbindung der äußeren Merkmale zu richten.

Was wir unter Witz verſtehen, iſt nichts anders, als das künſtleriſche Genie überhaupt, nur auf einem beſtimmten Standpunkte. Das plötzliche Zuſammenfallen der Gegenſätze ohne Mittelglied unterſcheidet den Witz vom gemeinen Verſtande, der nur durch Mittelglieder verbinden kann. Dieſes plötzliche Uebergehen iſt zwar Eigenthümlichkeit der Kunſt überhaupt, fällt uns aber beim Witz beſonders auf, weil wir auf dieſem Standpunkte die Wirklichkeit ganz als ſolche allein auffaſſen, was nur von dem Standpunkte des künſtleriſchen Verſtandes aus möglich iſt. Die Gegenſätze werden erſt als ganz wirkliche aufgefaßt, und dann offenbart ſich auf einmal ihre Einheit in der Idee.

Man darf den Witz nicht urgiren, d. h. die verbundenen Stoffe nicht weiter vergleichen, als unter dem Geſichtspunkte des Witzes. Dieſe Vorſchrift hat darin ihren Grund, daß alles, was der gemeine Verſtand für weſentliche Merkmale hält, nur relative Beſtimmungen ſind, während gerade

das, was die Dinge in der Idee verbindet und worin die Idee ſich ausdrückt, für den gemeinen Verſtand oft das Anſehen von bloß zufälligen äußerlichen Kennzeichen hat.

Wir können zweierlei Arten des Witzes unterſcheiden. Die Idee kann 1) als Princip der Wirklichkeit angeſehen werden; ſo entſteht ein Witz von ganz allgemeinem Charakter. Oder der Witz kann 2) von bloß einzelnen Beſtimmungen der beſonderen Erſcheinung ausgehen, dieſe verknüpfen und zur Idee erheben. Die erſte Art iſt der Witz im Großen, die zweite der niedere Witz. Jener höhere Witz läßt ſich mit der bildenden Phantaſie und der Sentimentalität, der niedere Witz mit der ſinnenden Phantaſie und der ſinnlichen Ausführung vergleichen.

Der höhere Witz iſt das Princip ganzer Kunſtwerke. Er faßt die Idee unter einem beſtimmten Begriff als Princip der Wirklichkeit auf, in welches dieſe zurückfällt, und findet ſich beſonders bei den Neueren, namentlich bei Cervantes und Shakſpeare. So herrſcht in Cervantes Don Quixote eine große Idee des geſammten Mittelalters, das Ritterthum; kein abſtracter Begriff, ſondern nur die beſondere Geſtaltung einer höchſt erhabenen Idee. Dieſer Begriff als Darſtellung der Idee wird nun in ſeinen Widerſprüchen in der Wirklichkeit aufgefaßt und erſcheint uns auf der einen Seite als etwas höchſt Edles und Vortreffliches, das aber in der Wirklichkeit nie ganz zu Stande kommt; und auf der andern Seite als ein Trieb des gemeinen Lebens, der ſich bloß in beſonderen Aeußerungen entwickelt und wegen ſeiner eigenthümlichen Richtung in Leidenſchaft und aus dieſer in wahre Narrheit ſich verwandelt. Der wunderbare Widerſpruch von Narrheit und Tugend in

dem Charakter des Helden macht das Werk ſo witzig. Beides hebt ſich unaufhörlich auf, und in der Zerſtörung iſt überall die Grundidee lebendig, um ſo ſchöner, je mehr ſich die Wirklichkeit darin vernichtet. — Dieſer Witz iſt komiſch; es kann aber auch einen tragiſchen Witz in dieſem großen Sinne geben. So iſt in Shakſpeare's Hamlet und Macbeth das Ganze auf dem Standpunkte des Witzes zu faſſen. Auch hier ſind die Gegenſätze ſo ſchroff, daß ihre Auflöſung uns eben ſo überraſcht, hier aber zugleich erſchreckt.

Der niedere Witz faßt die beſonderen mannichfaltigen Erſcheinungen zuſammen und erhebt ſie in die Idee, ſo daß ſich dieſe überall im Beſonderen zeigt. Er pflegt mit jenem großen Witze verbunden zu ſein; kann aber auch allgemeine Bedeutung erhalten, wenn ihm ein Begriff zu Grunde liegt, der ſelbſt ſchon an ſich den Gegenſatz der Wirklichkeit enthält und daher eine falſche Verknüpfung hervorbringt. Dies zeigt ſich bei Ariſtophanes, deſſen Witz immer niederer Witz iſt, welcher ſich aus der in die gemeine Erſcheinung hineingearbeiteten Darſtellung des Beſonderen ergiebt, wobei durch die Beziehung auf einen Begriff Widerſprüche entſtehen müſſen. Man muß ſich aber dabei zugleich eine Weltordnung denken, in welcher dieſe Geſtaltung des Beſonderen die richtige wäre und ſich mit dem Begriffe in die Idee aufhöbe. Ariſtophanes Witz beſteht daher immer in der ſinnlichen Ausführung, und dieſer liegt eine ganz verkehrte Weltordnung (Vögel, Wolken u. ſ. w.) zu Grunde, wo dieſe ſinnliche Erſcheinung die richtige iſt und ihre Bedeutung hat. Dadurch entſteht der Gegenſatz, der fähig iſt, ſich in die Idee aufzulöſen, was ohne jene Vorausſetzung nicht möglich wäre. Dieſe phantaſtiſchen Weltordnungen

ſind nicht bloß willkürlich fingirt, ſondern müſſen von ſelbſt entſtehen, ſobald die ſinnliche Seite ſo die Oberhand gewinnt, daß ſie ſich abgeſondert von Begriffen darſtellt, wo ſie denn ſich ſelbſt Begriffe bilden und ſich eine eigene Welt geſtalten muß. Es iſt alſo hier umgekehrt, wie in dem höheren Witze.

Wir haben nun die Beſchaffenheit des Verſtandes auf den früheren Standpunkten zu betrachten. — Auch eine bildende und ſinnende Phantaſie kann es nicht geben ohne Verſtand; denn die Uebergänge der Entgegengeſetzten ſind nicht anders zu bewirken, als durch den Verſtand, der mithin in jeder Richtung der künſtleriſchen Thätigkeit enthalten ſein muß. Nur durch das Ueberwiegen des einen oder des anderen der verbundenen Elemente unterſcheiden ſich Phantaſie und Sinnlichkeit. — Hier aber kann weder die Betrachtung, noch der Witz auf das innerſte Weſen der Verknüpfung gehen; ſondern beide müſſen nur verhüten, daß eine ſolche Schöpfung der Phantaſie ſich nicht in ganz einzelne Gegenſtände verliere. Daher erſcheinen Betrachtung und Witz hier nur wie von außen her und mehr abgeſondert als Reflexion mit der künſtleriſchen Darſtellung verbunden.

So finden wir bei Aeſchylus einen bitteren, ſcharfen und heftigen Witz, der ein Zeichen iſt; daß die Idee nicht bis in die Wirklichkeit durchgedrungen, ſondern auf dem Wege dazu begriffen iſt; daß ſie ſich ſelbſt ſchafft und um dies durchzuſetzen, die Gegenſätze der Erſcheinung bekämpfen muß. Derſelbe Kampf äußert ſich in der ſinnenden Phantaſie bei Dante auf ähnliche Weiſe.

Auch auf dem Standpunkte der Sinnlichkeit kann der

Verſtand nicht entbehrt werden. Die Betrachtung iſt für die ſinnliche Ausführung unentbehrlich, wenn dieſe auf das Allgemeine bezogen werden ſoll; der Witz, wenn die Mannichfaltigkeit der Erſcheinung in einen Gedanken zuſammengefaßt werden ſoll. Daher bedarf beſonders der Humor des Witzes.

Man darf den künſtleriſchen Verſtand nie mit der gemeinen Reflexion verwechſeln, die nur theilweiſe, unvollkommene Verknüpfungen hervorbringt. Mit dem größten Unrecht haben neuerlich Manche, beſonders die Nachahmer Göthe's, das dürre Raiſonnement als das Zeichen der Kunſt angeſehen. Bei dieſem falſchen, aufgedrungenen Verſtande aber erkennen wir immer das untergeordnete Intereſſe für beſondere Zwecke. Nichts iſt der wahren Kunſt mehr zuwider, als die Vorausſetzung eines Verſtandesbegriffes, an welchen dann die Reflexion geknüpft iſt; die herrſchende Weiſe der Reflexion in unſern bürgerlichen Schauſpielen und Romanen. Das Wuchern dieſer Poeſie iſt ein ſchreckliches Zeichen der Zeit. Es beweiſt die Neigung der Menſchen, ſich von allem, was ſie an das innere Weſen erinnern könnte, zu befreien und im Gemeinen zu luxuriren.

Durch alle drei Standpunkte des künſtleriſchen Geiſtes gehen zwei Richtungen hindurch, die zwar immer vereinigt ſein müſſen, jedoch ſo, daß die eine, oder die andere überwiegt. Dieſe Richtungen, auf welche jene drei Standpunkte bezogen werden müſſen, ſind die Natur und die Individualität.

In der Naturpoeſie iſt die ganze Idee in der Exiſtenz ſymboliſch enthalten. Der allgemeine Begriff ſchafft ſich ſelbſt ſeine Exiſtenz, und der Künſtler iſt nur Werkzeug

des Begriffes. Daher ſetzt dieſe Poeſie eine gegebene vollendete Welt der Schönheit voraus, und der Künſtler findet den Stoff in ſich, in dem Standpunkte ſelbſt, auf welchem er im Verhältniß zur Welt und zur Gottheit ſteht. Der Künſtler ſelbſt iſt hier in die urſprüngliche Einheit verloren, und braucht nicht von der Wirklichkeit anzufangen, um ſie auf die Idee zu beziehen. Er iſt mithin auf dieſer Stufe nicht eigentlich individuell ſchaffend, ſondern bloßes Werkzeug, durch welches das Ewige, der geiſtige Zuſtand der geſammten Zeit hindurch wirkt. Daher rührt das durchaus Nationale dieſer Künſtler, der gemeinſchaftliche Schatz ihrer Darſtellungen: die Mythologie und Heroenwelt, als ein für allemal gegebener und damit vorbereiteter Stoff. Die Alten konnten daher ihre Mythologie nicht willkürlich behandeln. Nur die Künſtler, die in dem Verſtändniß des wahren Inneren der Kunſt ſchwankten, fingen an, mythiſche Stoffe willkürlich zu verändern, oder Eigenes zu erfinden. Als Beiſpiele können in dieſer Hinſicht Euripides, Agathon und andere ſpätere Dichter genannt werden.

Die einzelne Thätigkeit des Künſtlers beſtand in jener Periode nur darin, etwas an ſich ſchon als feſtſtehende Form, Vorausgeſetztes, Ewiges zu wiederholen. Dies nannten die Alten μίμησις, wofür wir den Ausdruck Darſtellung gebrauchen ſollten. Die freie Erfindſamkeit gehört nicht nothwendig zur künſtleriſchen Thätigkeit. In der Kunſt kann die Erfindung oder das Schaffen überhaupt nur eine Darſtellung deſſen ſein, was in der Idee ſchon ewig da iſt. So vereinigen ſich die Anſichten über freie Erfindung und Naturnachahmung. Wo die Idee auftritt, tritt ſie ganz auf, und wird eine wahre Schöpferkraft, die undenkbar iſt, wenn

nicht die Idee ſchon gegenwärtig und lebendig wirkend iſt. Das Schaffen bringt nur das hervor, was an ſich in der Idee ſchon exiſtirt. — Bei dieſer Naturpoeſie iſt mithin gerade die Vorausſetzung des ewig Exiſtirenden durchaus nothwendig und das Schaffen iſt nur eine Wiederholung.

Auf dem Standpunkte der Phantaſie iſt hier immer das Bilden über das Sinnen überwiegend. Da die Form der Idee ſchon vorausgeſetzt iſt, ſo muß die bildende Thätigkeit wirken, die unter begrenzter Geſtalt darſtellt. Die alte Kunſt erſcheint ſo vollkommen ausgeführt und charakteriſtiſch, weil die urſprüngliche Idee vorher vollkommen beſtimmt ſein muß, wenn ſie in die Wirklichkeit eingehen ſoll. — Auf dem Standpunkte der Sinnlichkeit iſt die ſinnliche Ausführung überwiegend. Dieſe Kunſt kann nur ſchaffen, was ſchon im ewigen Begriffe gegenwärtig war; der Künſtler muß daher in dem ſinnlichen Gegenſtande die Idee ſelbſt ſchon als gegenwärtig erkennen, und jedes einzelne Ding muß als ewig beſtehend vorausgeſetzt werden. Die Kunſt der Alten ſetzt eine höhere Welt der Idee mit ewigen Urbildern voraus, die aber nicht leere Ideale, oder abſtracte Begriffsformen ſind. — Auf dem Standpunkte des Verſtandes überwiegt die Betrachtung, die ſchon eine gegebene Idee vorausſetzt, dagegen der Witz von der Wirklichkeit ausgeht.

Nähmen wir aber an, daß alle dieſe beſonderen Eigenthümlichkeiten ſich ganz unvermiſcht mit dem Gegentheile in der alten Kunſt fänden, ſo wäre dies etwas ſehr Einſeitiges. Erſt durch den Uebergang in das Entgegengeſetzte wird die Kunſt vollkommen. Dies bewährt ſich an den größten Künſtlern, bei denen wir immer dieſe Univerſalität

bemerken, wenn gleich die Kunſtthätigkeit eine beſtimmte Richtung nehmen muß. — Welches tiefe Nachſinnen herrſcht z. B. in dem Oedipus bei Kolonos des Sophokles! und dennoch trägt dies Werk den Charakter der bildenden Phantaſie. Die nationale Ideenwelt iſt auch hier vorausgeſetzt; aber die Ausbildung erreicht den höchſten Gipfel, und geht dadurch in die Sphäre der Betrachtung über. So verbindet ſich hier die höchſte Reife des Antiken mit dem entgegengeſetzten Standpunkte. — Auch bei den Werken der Sinnlichkeit in der alten Kunſt finden wir die wahre Reife erſt, wenn der Humor als Uebergangspunkt hervortritt. Dieſe humoriſtiſche Stimmung herrſcht in den echt urbanen, ſinnlich-humoriſtiſchen Dichtern der Alten.

Die Poeſie der Individualität unterſcheidet ſich durch das Vorherrſchen der entgegengeſetzten Standpunkte. In der Phantaſie iſt hier die ſinnende Thätigkeit überwiegend. Erſonnen werden ſoll jedoch auch hier nichts; die Erſcheinung wird nicht als gemeine Erſcheinung aufgefaßt, ſondern mit Vorausſetzung der ihr inwohnenden lebendigen Idee. Durch das Wahrnehmen der Idee in ihr muß die Wirklichkeit umgeſtaltet werden, um als Ausdruck der Idee zu erſcheinen. Der Künſtler muß die Idee in der beſonderen Beziehung ſchaffen; er muß das Wirkliche zum Ausdruck der Idee umbilden und mithin dieſe unter einem beſonderen Begriff auffaſſen. Dieſes künſtleriſche Wirken bezeichnen wir am beſten mit dem Ausdrucke der Schilderung, welche mithin der Darſtellung entgegengeſetzt iſt.

Die Schilderung iſt das Abbilden der Wirklichkeit in einer gewiſſen Beziehung auf einen beſtimmten Begriff. Das Schildern kommt vorzugsweiſe der Malerei, das Dar-

ſtellen der Bildhauerei zu; jenes iſt der Charakter der neueren Poeſie, in welcher Alles ſich auf der Seele des Künſtlers ſpiegeln muß. Wir dürfen dies aber nicht das Subjective nennen, ſo wenig wir das Charakteriſtiſche der alten Kunſt durch die Benennung des Objectiven bezeichnen dürfen. Beides ſind ganz empiriſche Ausdrücke. Auf dem Spiegel der durch einen beſtimmten Begriff afficirten Seele des Künſtlers ſtellen die Gegenſtände ſich eben ſo objectiv dar, wie in der alten Kunſt; daß aber dieſe Gegenſtände ſich auf den inneren Begriff beziehen müſſen, und bloß in dem Momente dieſer Beziehung aufgefaßt werden, dies macht die Schilderung aus.

Daher muß ein neuerer Künſtler ſeine ganze künſtleriſche Welt gleichſam erſt erfinden; er muß ſich ein eigenes Weltall entwerfen, und die Wirklichkeit nach dem Begriff umbilden, um ſie auf denſelben zu beziehen. So ſehen wir es bei *Dante*. Durch dieſes Schaffen des eigenen Standpunktes, welches der neueren Kunſt eigenthümlich iſt, wird jedoch Nationalität und Zeitgemäßheit nicht ausgeſchloſſen. Es kommt hier weſentlich auf die in der Zeit herrſchende Art zu fühlen und zu denken an, wie bei den Alten auf die vorausgeſetzte Welt der Idee. Wo keine Uebereinſtimmung in gewiſſen Begriffen und Ideen vorhanden iſt, kann ſich keine Kunſt bilden. So iſt in der *ſpaniſchen Poeſie* die ganze Welt des Denkens und Fühlens vorausgeſetzt unter den Begriffen der Ehre, Religion, Liebe u. ſ. w. Ohne eine ſolche mehr oder weniger ſcharf beſtimmte Gemeinſamkeit der Idee kann die Kunſt nicht aufkommen.

Auf dem Standpunkte der *Phantaſie* überwiegt in der Poeſie der Individualität die ſinnende Thätigkeit; auf

dem der Sinnlichkeit das Rührende, oder der Humor, indem die wirkliche Erſcheinung in ihrer Beziehung auf das Gemüth aufgefaßt werden muß. Auf dem Standpunkte des Verſtandes muß der Witz überwiegen, nicht bloß im Kleinen, ſondern im Ganzen durch Beabſichtigung beſtimmter Effecte. Der Effect entſteht bei den Alten von ſelbſt aus der Einheit des Begriffes mit dem Beſonderen in der Phantaſie; bei den Neueren muß der Effect erſt bewirkt werden. Dieſe Beabſichtigung des Effectes iſt der neueren Kunſt ganz eigenthümlich, und zeigt, wie in der Praxis der Witz überwiegt.

Phantaſie und Sinnlichkeit ſind die Fäden, durch welche die Kunſt mit der Wirklichkeit verknüpft iſt, und die ſich im Verſtande vereinigen. Es iſt aber mit dieſer Vereinigung immer ein Zwiefaches verbunden: 1) die Idee muß ſich offenbaren, indem ſie ſelbſt in die Wirklichkeit übergeht; ſo geſchieht es in der Betrachtung und dem Witze; 2) durch die Entfaltung der Idee in der Betrachtung und durch die Aufhebung ihrer Gegenſätze im Witze wird die Idee zugleich ſelbſt aufgehoben; ihre Offenbarung iſt nothwendig zugleich ihre Aufhebung in der Wirklichkeit. Die Idee als reine Thätigkeit muß darum in ihrem eigenen bloß in ſich gegründeten Leben nur deſto herrlicher erſcheinen.

Dieſen Mittelpunkt der Kunſt nun, in welchem die vollkommene Einheit der Betrachtung und des Witzes zu Stande kommt, nennen wir, in ſofern er in der Aufhebung der Idee durch ſich ſelbſt beſteht, die künſtleriſche Ironie. Sie macht das Weſen der Kunſt, die innere Bedeutung derſelben aus; denn ſie iſt die Verfaſſung des Gemüthes, worin wir erkennen, daß unſere Wirklichkeit nicht ſein

würde, wenn ſie nicht Offenbarung der Idee wäre, daß aber eben darum mit dieſer Wirklichkeit auch die Idee etwas Nichtiges wird und untergeht. Die Wirklichkeit gehört freilich nothwendig zur Exiſtenz der Idee; aber damit iſt immer zugleich die Aufhebung derſelben verbunden.

Gewöhnlich nennt man das Negative in dieſer Gemüthsſtimmung, den Untergang der Idee, Ironie; daß die Idee ſich als reine Thätigkeit offenbare, nehmen wir durch unſere Einheit mit der Idee wahr und dies ſei die Begeiſterung; dagegen wir in der Ironie uns der Idee entgegengeſetzt fühlen. In der Kunſt aber ſind Begeiſterung und Ironie eins und daſſelbe und unzertrennlich.

Mit jeder Wahrnehmung des Göttlichen iſt nothwendig das Gefühl unſerer eigenen Nichtigkeit verbunden. So verhält es ſich in der Religion, wo in dieſem Gefühle der Nichtigkeit die Demuth oder Selbſtverleugnung beſteht, die von dem Glauben im höheren Sinne untrennbar iſt. Eben ſo ſind Begeiſterung und Ironie untrennbar, jene als Wahrnehmung der göttlichen Idee in uns, dieſe als Wahrnehmung unſerer Nichtigkeit, des Unterganges der Idee in der Wirklichkeit.

An die gemeine Exiſtenz geknüpft, würde die Ironie unmittelbar dadurch aufhören, Ironie zu ſein. Entfernt ſie ſich von der Begeiſterung, ſo iſt ſie nicht Ironie mehr, ſondern ſetzt ſich dem Weſentlichen direct entgegen. Hielte aber im Gegentheil die Kunſt bloß an der Begeiſterung feſt ohne Ironie, ſo daß ſie ſich an eine beſondere Geſtaltung der Idee anſchlöſſe und dieſe in die Wirklichkeit verpflanzte, ſo würde ſie auch hiermit aufhören, Kunſt zu ſein. Allerdings verwandelt ſich die Idee in beſondere Begriffe; aber ſie

muß ſich immer zugleich in der Wirklichkeit auflöſen; ſie muß ſich in dem beſonderen Momente zugleich in ihrer Univerſalität offenbaren, was ohne Ironie nicht möglich iſt.

Die Kunſt erreicht ihren Zweck um ſo vollkommener, je mehr darin Ironie und Begeiſterung verſchmolzen ſind. Dieſe Einheit giebt ſich an einer überirdiſchen Gewalt kund, welche ſolche Kunſtwerke ausüben, denen ſie zukommt. Solche ungeheuere Erſcheinungen ſind das wahrhaft Claſſiſche in der Kunſt, die eigentlichen Mittelpunkte derſelben, die immer als welthiſtoriſch erſcheinen. Solche Erſcheinungen ſind in der alten Poeſie vorzüglich Sophokles, in der neueren Shakſpeare, bei deren Werken man ſich von dem Geiſte der Welt ſelbſt ergriffen fühlt. Hier offenbaren ſich Ironie und Begeiſterung in ihrer vollkommenſten Durchdringung, und beherrſchen ſelbſt diejenigen auf unbegreifliche Weiſe, die ein Kunſtwerk nach ganz andern Geſichtspunkten zu betrachten gewohnt ſind.

Bei anderen Werken, in welchen jene Durchdringung nicht ſo vollkommen iſt, laſſen ſich mehr äußere Kennzeichen der Ironie finden. Ein ſolches Kennzeichen iſt die Empfindung, daß das Kunſtwerk nicht das Weſentliche ſei, ſondern nur die Hülle der inneren Idee. Der gemeine Verſtand wähnt daher leicht, das Kunſtwerk ſei bloß Nachahmung eines höheren Vorbildes, beſondere Darſtellung eines Ideals. Wir nehmen aber vielmehr im Kunſtwerke die Gegenwart der Idee zugleich als ein Nichtiges wahr, indem die Idee ſich in der Wirklichkeit deſſelben aufreibt und vernichtet. Daher erſcheint das Kunſtwerk als etwas, um das es eigentlich nicht zu thun iſt, als die Hülle eines inneren Geheimniſſes, als die Erſcheinung eines Weſens. Dies iſt ein

Kennzeichen der wahren Ironie; ſobald wir hingegen merken, daß es dem Künſtler nur um das Werk ſelbſt zu thun war, befinden wir uns in der Sphäre des Intereſſanten.

Damit hängt die Forderung zuſammen, daß der Künſtler immer über ſeinem Werke ſtehen muß, indem er das Bewußtſein hat, ſein Kunſtwerk ſei etwas Göttliches, aber zugleich etwas Nichtiges. Wir müſſen erkennen, es ſei dem Künſtler mit ſeinem Werke nicht Ernſt, das Wort im gemeinen Sinne genommen, wo es die Richtung auf einen beſonderen Zweck bezeichnet. So ernſthaft auch ſeine Begebenheiten, vom Standpunkte des gemeinen Lebens aus betrachtet, ſein mögen, wir müſſen dem Künſtler anmerken, daß es ihm gleichwohl nicht Ernſt damit iſt, weil ſein Verfahren nicht in relativen Beziehungen beſteht, ſondern ſich einzig und allein auf die Idee bezieht. Daher die Heiterkeit des Künſtlers, ſeine Gleichgültigkeit gegen die Beſonderheit der ernſthafteſten, ja gräßlichſten Begebenheiten, welche Empfindung ſich dann auch dem Betrachter des Kunſtwerkes mittheilt, deſſen Gefühle ſich in die größte Ruhe und Heiterkeit auflöſen. Der künſtleriſche Troſt beruht auf der Anſchauung, daß auch das Größte, das Herrlichſte, wie das Furchtbarſte, in der Wirklichkeit nichts iſt vor der Idee. In dieſem Sinne muß der Künſtler über ſeinem Werke ſtehen und daſſelbe, in ſofern es Wirklichkeit iſt, tief unter ſich ſehen. Dieſer erhabene Standpunkt zeigt ſich beſonders darin, daß der Künſtler im vollen Bewußtſein der Nichtigkeit ſeiner Schöpfung dieſe dennoch mit der größten Liebe vollendet; ja ſie gerade deswegen mit ſolcher Liebe ausführt, weil er ſie als Opfer der Idee dem Untergange weiht. Man

denke nur an Homer und Achilles, an das Lied der Nibelungen und den Siegfried.

Die Ironie iſt keine einzelne, zufällige Stimmung des Künſtlers, ſondern der innerſte Lebenskeim der ganzen Kunſt. Man hüte ſich daher, einen untergeordneten Standpunkt der Ironie gelten zu laſſen, oder es für Uebermuth des Künſtlers zu halten, wenn er die Geſetze des gemeinen Lebens, z. B. die moraliſchen, verwirft. Die Ironie hat die Welt vor ſich, wie ſie dem höchſten Bewußtſein erſcheint, wenn dieſes die Idee als wirklich auffaßt.

Die falſche, ſcheinbare, gemeine Ironie entſteht aus Reflexionen des gemeinen Verſtandes, und kann zwiefach gedacht werden. Sie kann 1) die bloße Erſcheinung auffaſſen und dieſelbe dadurch in ihrer Nichtigkeit darſtellen, daß ſie ihr einen beſonderen Werth verleiht, ihr höhere Begriffe beilegt, wodurch ein Contraſt bewirkt wird; 2) kann ſie ſich an allgemeine weſentliche Begriffe anheften, dieſe darſtellen, wie ſie im gemeinen Leben in der Unvollſtändigkeit der Erſcheinung verſinken, und dadurch die Begriffe ſelbſt um ihre Bedeutung bringen. Beide Arten der falſchen Ironie entſtehen aus dem Widerſpruche des gemeinen Lebens mit ſich ſelbſt, in ſofern daſſelbe einerſeits unvollkommene mannichfaltige Erſcheinung, anderſeits Begriff iſt.

Die Ironie, welche dem Mannichfaltigen einen höheren Begriff mittheilt, um die Nichtigkeit deſſelben zu zeigen, kann allerdings der Kunſt dienen, beſonders dem Humor, bei der Ausführung des Einzelnen und Mannichfaltigen. So finden wir ſie oft bei Jean Paul. Aber ſie kann nur Dienerin der wahren Ironie ſein, durch welche dieſe bis in die äußerſten Enden der wirklichen Erſcheinung ver-

breitet wird. So angewendet kann dieſe Ironie unſchuldig ſein; iſt aber ihr Zweck nur, das Gemeine durch Anklebung höherer Begriffe lächerlich zu machen, ſo entſteht gemeine Spaßmacherei, ein Spiel der niederen Einbildungskraft, das ohne allen Werth für die Kunſt iſt.

Noch bedenklicher iſt die zweite Art der ſcheinbaren Ironie, wo weſentliche Begriffe aufgefaßt werden, und, indem gezeigt wird, wie ſie in der Wirklichkeit Unvollkommenheiten ausgeſetzt ſind, auch das Leben der Begriffe ſelbſt zweifelhaft gemacht wird. Dies iſt eine gefährliche Ironie, die in moraliſche Spötterei ausartet und dadurch für das Sittliche, wie für die Kunſt verderblich wird. Es iſt die Stimmung, in welcher man meint, daß es mit nichts, was auf das Schöne und Edle Bezug hat, dem Menſchen Ernſt ſein könne. Die Begriffe werden als abſtracte anerkannt, ihr Daſein aber in der Wirklichkeit geleugnet. Wenn dieſe Ironie die Anerkennung der Begriffe **in abstracto** als Rechtfertigung für ſich anführt, ſo iſt dies eine verrätheriſche Ausrede und eitle Selbſttäuſchung. Haben die höheren ſittlichen Begriffe wirkliches Leben, ſo müſſen ſie ſich auch in der Wirklichkeit darſtellen und ausdrücken. Spricht man dem Begriffe die Exiſtenz ab, ſo wird er zum leeren Schema der Abſtraction. — Durch eine große Verirrung haben gleichwohl viele Neuere ſolche Ironie liebenswürdig gefunden; allein es iſt hier nicht von Nachſicht mit den Schwächen Einzelner, ſondern mit denen der menſchlichen Natur überhaupt die Rede, und dieſe iſt immer abſcheulich. Wer ſolche Ironie übt, leidet an gänzlicher Verkehrtheit der Einbildungskraft, an einer äſthetiſchen Krankheit.

Die bedeutendſten Beiſpiele ſolcher Spötterei ſind Lu-

cian, und in neuerer Zeit Wieland. Lucian iſt ſittlich noch weit mehr zu tadeln, als Wieland. Er geht von der Vorausſetzung aus, es gebe bei den Menſchen nichts Recht-ſchaffenes, ernſtlich Sittliches, welche Annahme auf eine innere Verkehrtheit und Verderbniß deutet, die verabſcheu-ungswürdig iſt. Wieland's Ironie beſchränkt ſich ungeach-tet ſeiner Vielſchreiberei, die überhaupt nicht ſelten ein Beweis von Mangel an Ideen iſt, immer auf einen und denſelben Punkt. Alle ſeine Schriften enthalten nur die beſtändig wiederholte Lehre, daß das Leben für die Tugend und für das Große im Menſchen immer kränkliche Selbſttäuſchung ſei, und der Menſch, je höher er ſtrebe, nur um ſo tiefer in die Sinnlichkeit hinabfalle. Am deutlichſten tritt dieſe Lehre im Agathon und Ariſtipp hervor.

Die echte Ironie ſetzt das höchſte Bewußtſein voraus, vermöge deſſen der menſchliche Geiſt ſich über den Gegen-ſatz und die Einheit der Idee und der Wirklichkeit vollkom-men klar iſt. In der Naturpoeſie aber findet immer ein mehr unbewußtes Streben ſtatt, dagegen die Poeſie der Individualität die Form der Beziehung vorwalten läßt und danach den Stoff behandelt. Es fragt ſich nun, ob die Ironie bei beiderlei Künſtlern, in dem ſymboliſchen und alle-goriſchen Beſtreben, auf gleiche Weiſe vorhanden iſt.

Wenn der ſymboliſche Künſtler Allgemeines und Be-ſonderes durch das Symbol in eine Thatſache verbunden hat, ſo muß er auch das Verhältniß zwiſchen Idee und Wirklichkeit nur in dem Momente des Symbols, in der Thatſache auffaſſen, die er ſymboliſch dargeſtellt hat. Das Bewußtſein wird alſo hier durch den Stoff bedingt ſein und in dieſem ſelbſt hervortreten. Dieſer Stoff aber hat immer

zugleich eine ganz allgemeine Bedeutung, da die Idee in ſeinem Gegenſatz immer die reine Thätigkeit iſt. Der beſondere Stoff muß ſich daher zum Allgemeinen erheben, worin zugleich die Einſicht in das allgemeine Verhältniß der Wirklichkeit zur Idee liegt. Werke des Alterthums, die uns auf dieſen allgemeinen Standpunkt ſtellen, ſind die vollkommenſten. Dergleichen finden wir beſonders in den alten Tragikern, vor allem bei Sophokles, und zwar am vollendetſten im Oedipus bei Kolonos, wo die beſtimmte Fabel zugleich das allgemeine Verhältniß zum Bewußtſein bringt.

Die allegoriſche bewußte Ironie muß hinwiederum unbewußt und ſymboliſch werden, weil ſie die verbundenen Thatſachen als typiſch für dieſen beſtimmten Standpunkt darſtellen muß, wodurch ſie welthiſtoriſch werden und Bedeutung für das Univerſum erhalten. Dieſe Erſcheinung, daß die bewußte Ironie zugleich eine unbewußte wird, indem ſie ſich ganz in dem beſtimmten Stoffe erſchöpft, finden wir am meiſten bei Shakſpeare, vorzüglich in ſeinen hiſtoriſchen Tragödien, während die pſychologiſchen zu ſehr auf den ganz einzelnen Fall gehen und zur Beziehung des Beſonderen auf das Allgemeine die Reflexion zu Hülfe nehmen müſſen. In dieſen findet ſich daher keine ſo unbewußte Ironie; ſie wird im Einzelnen mehr bewußt, wovon Hamlet das deutlichſte Beiſpiel giebt. In der Thatſache ſelbſt aber, im ganzen Umfange der Handlung liegt die Ironie als unbewußte in den hiſtoriſchen Stücken und in einigen Luſtſpielen, welche die ſinnliche Welt ganz objectiv darſtellen, der ſinnlichen Ausführung ſich nähernd.

Einen dritten Moment, worin das Bewußte und Un-

bewußte der Ironie ganz zuſammenfiele, giebt es nicht. Es wird immer eine Richtung als herrſchende zu unterſcheiden ſein. An ſich denkbar iſt die Einheit der Gegenſätze allerdings; ob aber in der Wirklichkeit ausführbar, iſt eine andere Frage. Wer ſich dieſer Idee genähert hat, iſt Michael Angelo, der die Gegenſätze der alten und neuen Kunſt in ſeinen Werken vereinigt. Allein zur Entſcheidung der Frage, ob er dieſe Vereinigung ganz erreicht, würde ein tiefes Studium aller ſeiner Werke erfordert werden.

2. Von der Kunſt im engeren Sinne.

Wir verſtehen unter dem Ausdruck Kunſt hier nicht das Techniſche, ſondern die künſtleriſche Thätigkeit überhaupt, nur von der andern Seite angeſehen als Abgeſchloſſenheit des künſtleriſchen Wirkens in dem Stoffe. Dieſe muß im Weſentlichen daſſelbe enthalten, was die künſtleriſche Thätigkeit in der Idee enthält, welche jedoch in dem Kunſtwerke noch unter andern Verhältniſſen und Beſtimmungen erſcheint. — Für das Kunſtwerk müſſen dieſelben drei Standpunkte unterſchieden werden, wie für die Poeſie der Kunſt, nämlich: Phantaſie, Sinnlichkeit und Verſtand.

In Rückſicht auf die Phantaſie ſoll das Kunſtwerk einen wirklich gewordenen Begriff enthalten. Dazu iſt nöthig, daß der Begriff die Wirklichkeit nicht bloß rein aus ſich ſchöpft, ſondern zugleich als prädeſtinirt betrachtet wird. Ein weſentliches Erforderniß iſt daher, daß der Begriff und ſeine Wirklichkeit einander erſchöpfen, nicht einander vorausſetzen, und Bedeutung und Wahrheit ganz Eins ſind. Dies muß natürlich unter verſchiedenen Modificationen ſtattfinden, je nachdem das bildende, oder das ſinnende Be-

ſtreben vorherrſcht; dieſer Unterſchied aber kann in Hinſicht auf das allgemeine Geſetz kein weſentlicher ſein. Die Wahrheit muß nicht Nachahmung der gemeinen Natur, ſondern Wirklichwerdung der Idee ſein; nie darf die gemeine Wahrheit die Bedeutung unterdrücken. Auf der andern Seite aber darf dieſelbe auch keine bloß chimäriſche ſein; die wahre Bedeutung muß ihre Wirklichkeit mit ſich führen. Das Weſen beſteht alſo hier in vollkommener Verſchmelzung der Wahrheit mit der Bedeutung.

Auf dem Standpunkte der Sinnlichkeit findet daſſelbe Verhältniß ſtatt. Allein was dort Wahrheit hieß, heißt hier mehr Treue, da hier die Mannichfaltigkeit in ihrer Zerſtreutheit aufgefaßt wird; was dort Bedeutung, heißt hier künſtleriſches Gefühl oder Stimmung. Die Treue muß der künſtleriſchen Stimmung untergeordnet ſein; dieſe aber darf hinwiederum nicht in der Luft ſchweben, ſondern muß ſich mit Treue an die Wirklichkeit anſchließen.

Zur Treue gehört vorzüglich das Coſtume, d. h. die beſonderen Beſtimmungen, welche die vorgeſtellte Sache oder Begebenheit durch räumliche oder zeitliche Individualität erhält. Nicht bloß in dem ganz Aeußeren, der Tracht, Architectur u. ſ. w. beſteht das Coſtume, ſondern auch in dem ganzen Charakter der Darſtellung, dem Styl der Sprache, der Art und Weiſe der Geſinnungen. Das Coſtume iſt immer etwas Unvollſtändiges, wenn es nicht nach der Beziehung der beſonderen Erſcheinungen auf den Standpunkt des Künſtlers, auf die Sinnesart, die dem Künſtler als ſolchem zukommt, gewählt wird. Wenn der Künſtler das Coſtume abſolut nimmt als bloße Nachahmung der Wirklichkeit, ſo geht der Geiſt der Kunſt verloren.

Das Coſtume wird durch zu große Wahrheit wieder unwahr; denn der Künſtler kann ſich nur mit Willkür in eine fremde Individualität verſetzen; daher denn das ſklaviſch treue Coſtume immer das eigentlich affectirte wird. Der Schauſpieler wird ſich z. B. in den allzufremdartigen Trachten nie recht zu benehmen wiſſen. Jedoch fühlen wir bei dem gelehrten Coſtume des Aeußern dieſe Affectation nicht in dem Grade, wie bei dem Coſtume des Inneren, der ängſtlichen Nachahmung einer beſtimmten Sprache und Sinnesart, die unfehlbar lächerlich wird. Als Beiſpiel hiervon kann Collin's Regulus angeführt werden. Die Römer, als abſtracte Römer genommen, hören auf Menſchen zu ſein. Etwas nicht minder Affectirtes entſteht, wenn die Ritter des Mittelalters übertrieben bieder und tapfer dargeſtellt werden. — Das mit ängſtlicher Treue beobachtete gelehrte Coſtume in Sprache, Geſinnungen und Zuthaten artet allemal in Affectation aus. Zu Shakſpeare's Zeit ſpielte man die Römer mit dem Federhut auf dem Kopfe und im Julius Cäſar ſchlägt die Glocke; gleichwohl entwickelt ſich der echte römiſche Geiſt, vom poetiſchen Standpunkte aus lebendig erkannt, nirgends in ſolcher Vollſtändigkeit.

Der Künſtler muß alſo das Coſtume nach ſeinem hiſtoriſchen Standpunkte und ſeiner Gemüthsſtimmung auffaſſen; ſo wird es zugleich ideal und wahr. Am deutlichſten ſehen wir dies in der Malerei. Die alten Maler der heiligen Geſchichten gaben den dargeſtellten Perſonen weder das wahre, noch ein ganz abentheuerliches Coſtume. Die ſpäteren Maler kleideten dieſelben in die Trachten ihrer Zeit, beſonders die Nebenperſonen, oder ſie gaben ihnen ein eigenes abenteuerliches Coſtume nach ihrem Gefühl. Streng

hiſtoriſche Treue würde hier nur Steifheit bewirken. Daher machen die neueren Darſtellungen aus der Römiſchen Geſchichte von Franzoſen u. a. einen ſo gleichgültigen, ja unangenehmen Eindruck, weil alles hiſtoriſch und gelehrt Römiſch ſein ſoll. — Die überwiegende Treue des Coſtume kann zu völliger Entfernung von dem Weſen der Kunſt führen.

Auf dem Standpunkte des Verſtandes hat die Kunſt darauf zu ſehen, daß das Mannichfaltige in die Einheit übergehe und ſich darin aufhebe. Die Erkennbarkeit des Begriffes in allem Mannichfaltigen und eine Anordnung der Theile, durch welche die Einheit des Begriffes vermittelt wird, ſind nothwendige Erforderniſſe der Kunſt. Anordnung und Deutlichkeit müſſen ſich gegenſeitig unterſtützen und in einander eingehen, ſo daß jeder einzelne Theil nur durch Kundgebung des gemeinſamen Inneren verſtanden werden kann und ein ſolches Kunſtwerk wie ein Werk der Dialektik erſcheint. Der Begriff muß nicht das Thema ſein, über welches das Kunſtwerk ſich verbreitet; denn ſo würde ſich der abſtracte Begriff von der Erſcheinung trennen.

Der Künſtler muß eine gewiſſe geiſtige Perſpective in dem Kunſtwerke beobachten, einen gewiſſen Mittelpunct haben, der ihm Moment der Gegenwart iſt und in welchem ſich alles concentrirt. Ein Hauptfehler iſt es, wenn einzelne Theile zu viel von der Bedeutung des Ganzen an ſich reißen. Wendet z. B. der dramatiſche Dichter in jeder Scene die ganze Kraft ſeiner Idee auf, ſo entſtehen unzuſammenhängende Scenen. Es muß ein Moment der Zuſammenfaſſung ſtattfinden, den man als den Mittelpunkt des Ganzen, als den Moment der Gegenwart im Kunſt-

werke erkennt. Darauf bezieht ſich die Horaziſche Vorſchrift, der Dichter ſolle in medias res rapere, nicht ab ovo anfangen. Am deutlichſten tritt dieſer Mittelpunkt des Ganzen in der Malerei hervor, wo er mit dem perſpectiviſchen Augenpunkte zuſammenfällt. Daſſelbe muß aber auch in der Sculptur, Architectur und Muſik ſtattfinden.

Die Kunſt iſt eigentlich die Poeſie ſelbſt, von der Seite ihrer Vereinigung mit ſich ſelbſt in dem Kunſtwerke betrachtet. Der gemeine Verſtand kann hier ſehr ungeſchickte Spaltungen anbringen. Indem er das Kunſtwerk als etwas Gegebenes, Vorliegendes betrachtet, ſieht er das Syſtem der Regeln zur Hervorbringung deſſelben als ein bloß logiſches Syſtem abſtracter Begriffe an. Daraus entſteht der Begriff der Correctheit, der in der letzten Periode ſo bedeutend und wichtig geworden iſt. Die franzöſiſchen Künſtler und ihre Nachahmer ſprechen von Regeln und Fehlern in der Kunſt. Der Ausdruck Fehler deutet auf einzelne Verſtöße hin, die jedoch in der Kunſt immer nur aus falſcher Auffaſſung überhaupt entſtehen können. Beſonders bei dramatiſchen Kunſtwerken ſpricht man häufig von Fehlern oder Verſtößen gegen die Regeln, ganz als ob das Kunſtwerk ein Rechenexempel wäre. In dieſem Sinne aber giebt es in der Kunſt keinen Fehler; ſondern nur den einen, ganz allgemeinen, den inneren Zuſammenhang der Idee und der Wirklichkeit zu verkennen. — Die Technik, welche die Kunſt mit allen andern Aeußerungen den menſchlichen Thätigkeit gemein hat, kann von Regeln und von Fehlern ſprechen. Sie iſt die Kunſt ſelbſt, vom Standpunkte des gemeinen Verſtandes betrachtet, gehört aber eben deßwegen nicht in die philoſophiſche Kritik der Kunſt als ſolcher. — Der Be-

griff der Correctheit iſt alſo ein ſehr verfänglicher, der nur dann entſtehen kann, wenn die Kunſt ihr Leben verloren hat und das Kunſtwerk als ein auf abſtracte Regeln zu beziehendes Object betrachtet wird.

Im Gegenſatz der Correctheit ſpricht man gemeiniglich, bald tadelnd bald lobend, von Genialität in der Kunſt. So fanden die Franzoſen in Shakſpeare eine ungeheure Naturkraft, die vernunftlos wüthe; die Neueren ein Genie, das die Regeln der Kunſt durchbreche. Ein Genie aber im Gegenſatz der Regeln kann es gar nicht geben. Hat das Genie als ſolches die Idee in ſich, ſo hat es zugleich die Regeln für die Wirklichkeit. — Correctheit und Genialität ſind uns Eins. Das Genie giebt ſich ſelbſt die Regel. Ein Trieb, der keine Form und Ordnung finden kann, iſt kein wahres Genie, ſondern nur eine Naturkraft, in welcher die Sehnſucht nach dem Genie liegt. Auf der andern Seite kann die Correctheit nie aus dem bloßen Zuſammenzimmern von Theilen entſtehen; der wahre Zuſammenhang muß aus der gemeinſamen inneren Idee hervorgehen.

Es iſt hier ferner noch ein ähnlicher Gegenſatz zu bemerken. Die Kritik der Kunſt pflegt die eigenthümliche Form der Thätigkeit einzelner Künſtler durch die Ausdrücke Styl und Manier zu unterſcheiden. Erſteren Ausdruck pflegt man lobend, letzteren tadelnd zu gebrauchen. Durch Styl will man im Allgemeinen eine Eigenthümlichkeit des Künſtlers bezeichnen, die ſich auf allgemeine innere Geſetzmäßigkeit beziehen läßt; durch Manier eine individuelle perſönliche Eigenthümlichkeit. Wird die ganz gewöhnliche empiriſche Perſönlichkeit darunter verſtanden, ſo iſt die Manier allerdings tadelhaft. Verſteht man unter Styl die Beſchaf-

ſenheit des Kunſtwerkes, vermöge deren in dem einzelnen Künſtler die Modification eines allgemeinen Zuſtandes der Kunſt aufgefaßt wird, ſo iſt er löblich.

Es kann jedoch beides eben ſowohl löblich als tadelnswerth ſein. Der Styl iſt löblich und etwas Weſentliches, wenn wir eine nothwendige Beſchaffenheit der Kunſt überhaupt vorausſetzen und in dem einzelnen Künſtler das Wirken dieſes allgemeinen Kunſtprincips erkennen. Die Manier als Individualität des Künſtlers iſt löblich, in ſofern ſie ſchöpferiſch iſt. Man ſchreibt Raphael mit Recht Styl, Corregio öfter Manier zu; doch auch letzteres nicht im tadelnden Sinne, ſondern nur um damit ſeine ganz eigenthümliche Individualität zu bezeichnen, worin ſich dennoch die künſtleriſche Idee in ihrer Fülle darſtellt.

Styl und Manier ſind beide im Weſen der Kunſt gegründet. Sie unterſcheiden ſich von einander, wie die Sphären der Natur und Individualität. Die Künſtler des Alterthums finden gewiſſe allgemeine Geſetze vor, nach denen ſie wirken. Daher herrſcht hier vorzugsweiſe der Styl. In der neueren Kunſt hingegen wird die Manier überwiegend ſein, da jeder Künſtler einzeln ſteht. Wehe dem, welcher ſich einfallen ließe, Shakſpeare's Styl nachzuahmen! Dies iſt unmöglich, da ſeine Eigenthümlichkeit Manier iſt.

Wird aber Styl und Manier bloß empiriſch betrachtet, ſo wird beides tadelhaft. Soll die Manier die ganz zufällige Individualität ausdrücken, ſo iſt ſie zu verwerfen. Aber auch der Styl kann gemißbraucht werden, wenn ein conventionelles, auf Vorurtheilen beruhendes Syſtem von Regeln zu Grunde gelegt wird. Daraus entſteht ein tadelnswerther Styl, wenn die Sprache dieſe Benennung erlaubte. So

beruht das französiſche Drama auf bloß conventionellen Regeln; es iſt aus dem Syſtem des ſpaniſchen Drama's entſtanden, welches aber durch die Beziehung auf das franzöſiſche Hofleben etwas bloß Formales und dadurch leer und geiſtlos geworden iſt. Dergleichen kann man nicht Manier nennen; es iſt die Ausartung des Styls, und nicht minder verwerflich, wie das, was man unter Manier in der gewöhnlichen Bedeutung verſteht.

Dritter Theil.

Beſondere Kunſtlehre.

Erſter Abſchnitt.

Eintheilung der Künſte.

Zur Eintheilung der Künſte hat man ſehr verſchiedene Eintheilungsgründe angewendet. Bei der gewöhnlichen nach dem Darſtellungsmittel gemachten Unterſcheidung von redenden und bildenden, bildenden und zeichnenden Künſten wußte man die Muſik nicht unterzubringen, und kam daher auf den Gedanken, unter der Benennung toniſche Künſte Muſik und Poeſie zu vereinigen. — Nach ſolchen vom Aeußeren hergenommenen Eintheilungsgründen läßt ſich keine erſchöpfende Eintheilung machen.

Aus dem zweiten Theile unſerer Darſtellung ergiebt ſich ſchon die allgemeinſte Eintheilung in Poeſie und Kunſt, welche beide zur Kunſt im allgemeinen Sinne des Wortes gehören. Es kann nur noch die Frage ſein: wie kommt es, daß Poeſie und Kunſt zwei ſelbſtändige Erſcheinungen werden, da ſie doch an ſich nur zwei Anſichten oder Seiten einer und derſelben Kunſt ſind? In der abſoluten Kunſt ſind

in der That beide Eins und müſſen dem Weſen der Kunſt nach zuſammenfallen. Betrachten wir aber die Kunſt als wirkliche Erſcheinung, ſo entſteht durch den Widerſpruch der Wirklichkeit und der Idee die Abſonderung in zwei Seiten. — Wir haben im zweiten Theile die Kunſt als Idee betrachtet; jetzt muß ſie als Wirklichkeit angeſehen werden, und erſt hier entſteht eine Eintheilung der Kunſt, indem die Gegenſätze ſich beſtimmt unterſcheiden.

Da aber Idee und Wirklichkeit beide vereinigt die Kunſt ausmachen, ſo kann es noch parador ſcheinen, auf die Wirklichkeit der Kunſt eine Eintheilung zu gründen. Die Kunſt iſt aber überhaupt nur in der Wirklichkeit, und der Gegenſatz, welcher die Eintheilung der Kunſt begründet, kann nur darin liegen, ob die Wirklichkeit als Idee, oder die Idee als Wirklichkeit betrachtet wird. — In der Wirklichkeit kann die Idee nicht als volle Einheit der Poeſie und Kunſt erſcheinen. Das Geſetz der Wirklichkeit, in welcher alles in Gegenſätze zerfällt, muß auch für die Kunſt obwalten.

Man könnte einwenden, es müſſe mithin bloß die Wirklichkeit als Gegenwart der Idee angeſehen werden, und die Idee könne nicht noch beſonders als ein ſelbſtändiges Gebiet der Kunſt für ſich erſcheinen. Denken wir uns aber die Gegenſätze der Wirklichkeit ohne Gegenwart der Idee, ſo haben wir gar keine Gegenſätze der Idee, ſondern die Verbindung der Gegenſätze müßte durch gemeine Reflexion geſchehen, und dieſelben würden abſtracte Gegenſätze werden. Soll alſo die Idee in der Wirklichkeit ſein, ſo muß ſie als Idee darin hervortreten; träte ſie bloß im Gegenſatz hervor, ſo entſtände Reflexion.

Die Idee muß alſo auf zwiefache Weiſe in die Wirk-

lichkeit eingehen: 1) als innere Einheit das Mannichfaltige aufhebend und wieder erzeugend; 2) ſo daß ſie ſich in die Gegenſätze der Wirklichkeit ſpaltet und dieſe zum Ausdruck ihrer ſelbſt bildet. Darauf gründet ſich die Haupteintheilung in Poeſie und Kunſt, beides im engeren Sinne genommen.

Die Poeſie iſt die univerſelle Kunſt; ſie iſt die ſich ſelbſt modificirende und beſtimmende Idee. Die Gegenſätze der Wirklichkeit in ihr können nicht verſchiedene Künſte bilden, ſondern nur verſchiedene Arten der Poeſie. Die Idee muß aber nicht als abſtracte betrachtet werden; ſie muß ihr ganzes Daſein mit ſich führen, ſich ganz in der Wirklichkeit darſtellen, ſich ſelbſt durch ihre Gegenſätze begrenzen und dadurch objectiv werden. Die Poeſie und die darin lebendige Idee muß ſelbſt eine Wirklichkeit annehmen, die aber nur als Wirklichkeit der thätigen Idee, nicht des Objectes erſcheint. Erkennten wir nicht überall die thätige Idee, ſo wäre die Poeſie nicht die Richtung, vermöge deren die Idee ſich ſelbſt die Wirklichkeit ſchafft. Die Wirklichkeit nun, welche die Idee ſich giebt, iſt die Sprache, welche mithin nicht äußeres Mittel oder Organ der Poeſie iſt, ſondern die Exiſtenz und Thätigkeit der Poeſie ſelbſt, in ſofern dieſe Thätigkeit ganz Wirklichkeit werden muß.

Eine Kunſt, in welcher Poeſie und Kunſt Eins wären, müßte zur Sprache das Daſein der wirklich erſcheinenden Dinge haben. Dies können wir uns als Kunſt nicht möglich denken; es wäre ein Schaffen, wie das der Gottheit. In der Poeſie kann ſich die Gegenwart der Idee nur durch eine Wirklichkeit ausdrücken, die ganz denkende Thätigkeit iſt, und das iſt die Sprache.

Die Sprache iſt kein bloßes Mittel, um Gedanken

zu bezeichnen. Ein ſolches äußeres Mittel iſt undenkbar; und von Erſindung der Sprache im gewöhnlichen Sinne kann daher nicht die Rede ſein. Der Urſprung der Sprache iſt mit dem Urſprung des Denkens Eins, welches in der Wirklichkeit ohne Sprache nicht möglich iſt. Das Denken iſt ein ſubjectives Sprechen, wie das Sprechen ein objectives Denken, die äußere Erſcheinung des Denkens ſelbſt. Keines von beiden iſt ohne das andere möglich und beide bedingen einander gegenſeitig. — Da die Poeſie nur Thätigkeit der Idee und auch in ihrer äußeren Erſcheinung in der Sprache Thätigkeit iſt, ſo wird ſie nie abgeſchloſſene Gegenſtände, ſondern immer nur Thätigkeit darſtellen können.

Die Kunſt im engeren Sinn muß nach den Gegenſätzen der Wirklichkeit zerfallen, die wir jedoch ſo denken müſſen, wie ſie in der Kunſt ſelbſt der Idee nach gegeben ſind. Nie wird hier das Allgemeine ohne das Beſondere gefunden; aber der Begriff und der beſondere Stoff ſtehen in verſchiedenen Verhältniſſen zu einander.

Die Idee zeigt ſich in ihrer Verbindung mit der Wirklichkeit entweder ſymboliſch, oder allegoriſch. Symboliſch mit dem Stoffe verbunden, dürfen wir uns die Idee nicht als allgemeinen Begriff denken, welchen der Stoff nur modificirte. Dies Verhältniß würde der Poeſie zufallen und kein abgeſchloſſenes Daſein bilden. Werden Begriff und Beſonderheit ſymboliſch ganz verbunden und darin die Idee dargeſtellt, ſo muß der Begriff in einem beſonderen einzelnen Dinge ausgedrückt erſcheinen, alſo in einem Körper, in welchem der Begriff mit dem beſonderen Dinge ganz verſchmilzt. So entſteht die Sculptur oder Plaſtik, die eigentliche ſymboliſche Kunſt.

Denken wir die Beziehung des Begriffes zu dem Beſonderen ſo, daß ſie ein allgemeiner Gedanke, keine einzelne Erſcheinung iſt, ſo iſt dies die allegoriſche Anſicht. Hier iſt die Idee die vorausgeſetzte verbindende Thätigkeit, und das Beſondere muß in ſeinem Zuſammenhange mit dem Begriffe, immer in Beziehung auf dieſen, als Beſtandtheil eines Zuſammenhanges erſcheinen. Dies geſchieht in der zweiten Kunſt: der Malerei.

Man ſagt gewöhnlich, die Plaſtik ſtelle den runden vollen Körper dar; die Malerei bilde in einer Fläche. Dieſer Unterſchied aber entſteht einzig und allein aus der inneren Beſchaffenheit. In der Plaſtik iſt die Idee der Moment, wo Körper und Begriff zuſammenfallen, und in dem Körper ſelbſt die ganze Idee, folglich alles Geiſtige liegt. Wir müſſen denſelben als ganz univerſell ohne Beziehung auf etwas anderes denken; folglich auch nicht in Beziehung zu dem Lichte, welches hier bloß das Mittel iſt, die beſondere Geſtalt wahrzunehmen, nicht aber in Betracht kommt, in ſofern dieſe Geſtalt in Beziehung zum Lichte als zu dem allgemeinen Mittel der Auffaſſung ſteht. Das Licht iſt in das Werk der Sculptur gleichſam verſchluckt; der Körper hat ſeinen Begriff in ſich und führt ſein eigenes Licht mit ſich; daher das Plaſtiſche auch keine Färbung hat.

In der Malerei hingegen müſſen die Gegenſtände als einzelne in ihrer Beziehung auf den Begriff gefaßt werden. Jedes Einzelne wird in abstracto gedacht, und auf den Begriff bezogen; dagegen der Körper der Plaſtik ganz concret iſt. Soll der einzelne Körper in abstracto gefaßt werden, ſo muß dies nicht allein geſchehen, in ſofern ſich die Idee in ihm darſtellt, ſondern auch, in ſofern er erſchei-

nend iſt. Dasjenige nun, wodurch in der Natur die Körper abſtract werden, iſt das Licht, die gemeinſchaftliche Einheit aller Vorſtellungen von körperlichen Dingen. Sollen dieſe bloß in ihrem Zuſammenhange mit dem Begriffe betrachtet werden, ſo muß dies mit Beziehung auf das Licht geſchehen. Daher ſtellt die Malerei die Körper dar, wie ſie im Verhältniſſe zum Licht erſcheinen, nicht wie ſie als Maſſe ſind; und durch das Licht wird hier die Maſſe erſetzt, wie in der Sculptur durch die Maſſe das Licht. Die Dinge, in bloßer Beziehung auf das Licht betrachtet, erſcheinen uns in einer Fläche; in der Malerei wird daher auf der Fläche durch die Modificationen des Lichtes das Körperliche ausgedrückt. Der Grund dieſer Darſtellung liegt alſo in der allegoriſchen Beziehung auf den gemeinſchaftlichen Begriff des Lichtes.

Dasjenige nun, was in der Plaſtik und Malerei Begriff und Körper verbindet, iſt nichts anders, als die lebendige Wirkſamkeit des künſtleriſchen Bewußtſeins. Die Idee ſchließt ſich in jenen Künſten ab; aber ihre Thätigkeit iſt eine durchaus allgemeine und bleibt in der Mitte zwiſchen dieſen abgeſchloſſenen Künſten wirkſam. So entſteht wieder eine eigene Art der Kunſt, in welcher das Bewußtſein als das Verbindende, Dritte hervortreten muß. Dies allgemeine Bewußtſein, nicht das eines beſtimmten Stoffes, muß einem Stoff entgegenſtehen, und daher in die Seiten des Allgemeinen und Beſonderen zerfallen. Da aber das Bewußtſein ein thätiges iſt, ſo kann darunter nicht ein abſtracter Begriff auf der einen, und die Vorſtellung von beſonderen Dingen auf der andern Seite verſtanden werden; ſondern der Stoff, worauf ſich das Bewußtſein bezieht, muß

ein Stoff im Allgemeinen, d. i. Körper ſchlechthin, und der Begriff muß der Begriff ſchlechthin ſein. So entſtehen zwei Künſte, von denen die eine bloße Körperlichkeit ohne individuellen Begriff hat, die andere den Begriff ſelbſt ohne Stoff thätig zeigt, den einfachen Gedanken, der ohne Objectivität wirklich wird. Jene iſt die Architectur, dieſe die Muſik, in welcher der Laut als Thätigkeit gedacht, in der Zeit wirkſam iſt. Die Muſik ſtellt den reinen Begriff dar und iſt daher homogen der Malerei, in welcher der Begriff vorherrſcht; die Architectur die reine Körperlichkeit, homogen der Sculptur, in welcher der äußere Stoff überwiegt.

Das künſtleriſche Bewußtſein muß bei ſeiner Aeußerung in der Wirklichkeit in einen Gegenſatz treten; wie ſich aus der Vergleichung der Kunſt mit der Poeſie am beſten ergiebt. In der Poeſie wird überall die Thätigkeit der Idee ſelbſt erkannt, in welcher aber die Wirkſamkeit des Künſtlers mit der beſonderen Geſtaltung zuſammenfällt. In den beſonderen Künſten muß das künſtleriſche Bewußtſein ſelbſt als bloß thätiges von der Geſtaltung im Beſonderen ſich trennen und dem Stoffe überhaupt als bloßer Materie ſich als reiner Begriff entgegenſetzten. — Wird nun dieſes Selbſtbewußtſein des Künſtlers, wie es das Wirken der Idee in ihm iſt, auf den bloß äußeren Stoff angewendet, ſo kann dieſer unter keine andern Begriffe gebracht werden, als unter ſolche, die auf das bloße nicht individualiſirte Material vollſtändig anwendbar ſind. Solche Begriffe aber ſind mathematiſche, und das Bindungsmittel zwiſchen dem Stoffe und dem allgemeinen Begriffe, in welchem beides zuſammenfällt, nennen wir das Verhältniß.

Bloß mathematiſche Begriffe dürfen hier nicht verſtanden werden, da es bei dieſen durchaus nicht auf den Stoff, ſondern nur auf die Form ankommt. Es muß hier immer ein beſonderer, beſtimmter Begriff ſein, zwiſchen welchem und dem Stoffe ein mathematiſcher Mittelpunkt ſich findet, worin beide aufgehen; und dieſer iſt das Verhältniß. Zu dem Verhältniß gehört alſo 1) ein Stoff, der an ſich nicht Begriff iſt; 2) ein Begriff, der nicht bloß Form iſt, und 3) die Durchdringung beider, welche eben das Verhältniß ausmacht. Die Kunſt, welche den äußeren Stoff durch das Verhältniß dem Begriff unterwirft, nennen wir die Architectur.

Von dem phyſiſchen Bedürfniß eines Obdachs dürfen wir bei der Erklärung der Architectur nicht ausgehen; denn obwohl dieſe Kunſt ſich vorzüglich an das Bedürfniß anſchließt, ſo liegt doch darin ſo wenig, wie bei jeder andern Kunſt, das Weſentliche. Bedeutender iſt die Verbindung der Baukunſt mit der Religion. Der Begriff mit der Materie verbunden muß die Idee darſtellen, wie ſie alle Beſonderheit aufhebt. Dieſe Aufhebung der Beſonderheit durch die Offenbarung der Idee iſt etwas Religiöſes; daher die Baukunſt, die ein Univerſum in beſtimmten Grenzen darſtellt, als die äußere Geſtaltung der Religion erſcheint.

Iſt aber die Architectur beſonders beſtimmt, ſich mit der Religion zu verbinden und in dieſelbe überzugehen, ſo iſt ſie dennoch ein wahrer Beſtandtheil der Kunſt. Sie theilt ſich nur, da ſie auf der Grenze ſteht, nach zwei entgegengeſetzten Richtungen, und ſchließt ſich auf der einen Seite an die Religion, auf der andern an das gemeine Leben an. Der Mittelpunkt, wo die Kunſt ſich in ſich ſelbſt verknüpft,

liegt in der Plaſtik und der Malerei; geht ſie aber von dem allgemeinen Bewußtſein aus, ſo muß ſie ſich in zwei Richtungen ſpalten: 1) nach der allgemeinen göttlichen Idee, und 2) nach dem gemeinen wirklichen Leben.

Die Muſik drückt das Bewußtſein aus, wie es ſein eigener Stoff in der Wirklichkeit iſt. Dieſe Aeußerung des Bewußtſeins geſchieht durch den Laut, der in der ganzen Natur das Bewußtſein objectivirt. Sprache durch Worte kann hier nicht mehr ſtattfinden, da hier bloß vom allgemeinen Bewußtſein die Rede iſt, nicht vom individuellen, deſſen Ausdruck das Wort iſt. Es iſt die Objectivität der bewußten Seele, die ſich im Laut ausdrückt, welcher mithin kein Mittel der Mittheilung iſt. Dies Verhältniß der Mittheilung gehört dem gemeinen Leben an. Selbſt die Sprache iſt in der Poeſie nicht Mittel der Mittheilung, ſondern einzig und allein Mittel der Selbſtobjectivirung, wodurch die Idee Wirklichkeit wird. Eben ſo iſt in der Muſik der Laut die bloße Selbſtobjectivirung der Seele. Dieſe Bedeutung hat der Laut in der ganzen Natur, und je vollkommener er iſt, deſto vollkommener ſelbſtbewußt iſt die Seele, die ſich durch ihn äußert. Selbſt in der unorganiſirten Natur iſt der Laut der Ausdruck des reinen Begriffes des Starren im Gegenſatz des Flüſſigen.

Im Laute ſelbſt an ſich iſt keine Mannichfaltigkeit, die äußerlich als Object betrachtet werden könnte. Dieſe Mannichfaltigkeit kann ſich allein in der Zeit äußern; daher entfaltet ſich der Begriff hier in der Zeit, wie in der Architectur im Raume. Doch hat der Laut als Ausdruck einer beſtimmten Affection des Bewußtſeins auch eine Qualität. Qualität und Quantität des Lautes müſſen ſich beide mit

dem Begriffe verbinden durch das **Verhältniß** oder ein mathematiſches Mittelglied, worin der reine Begriff in der Zeit auf beſtimmte Weiſe modificirt wird. Durch die Beziehung auf dies Verhältniß wird der Laut zum **Ton**, worin Begriff und Stoff in einander übergehen.

Der Ton iſt der durch das Verhältniß qualitativ und quantitativ beſtimmte Laut. Beide Beſtimmungen müſſen unter dem dritten mathematiſchen Mittelgliede vereinigt werden. Der Ton iſt die eigentliche Erſcheinung der Muſik, welche nur durch eine Entwickelung in dem Verhältniſſe der Zeit und der Qualität beſtehen kann. Dieſe Entwickelung des reinen Bewußtſeins in der Muſik erſcheint 1) als Aufgehen der Wirklichkeit in der Idee; 2) als Uebergang der Idee in die Wirklichkeit. Die erſte Richtung begründet die **religiöſe Muſik**, die zweite die **Muſik**, die **zum Schmucke des Lebens** gehört, ganz analog den in der Architectur unterſchiedenen Richtungen.

Muſik und Architectur wirken weſentlich verſchieden von den andern Künſten, weil ſie nicht in das Object übergehen, ſondern Modification des Selbſtbewußtſeins im Allgemeinen ausdrücken. Bei der Plaſtik und Malerei muß ſich der Beſchauer ganz in das Kunſtwerk verlieren. In der Architectur und Muſik muß er ſich ſelbſt zum Kunſtwerk machen; ſich hingeben, damit das Kunſtwerk in ſein empfängliches Gemüth aufgenommen werde und dieſes mit dem Kunſtwerke in Eins aufgehe.

Bei der Architectur wird die Idee als das Allgemeine angeſehen, worin ſich das einzelne Bewußtſein verliert. Bei der Muſik äußert ſich umgekehrt die Idee als Individuum, wenn gleich als allgemeines Bewußtſein. Daher muß hier

der Hörer in die individuelle Gemüthsſtimmung eingehen, welche die Muſik erzeugt hat, und daher rührt es, daß die Muſik unſere ganze Seele momentan beherrſcht. Die Architectur hingegen bewirkt, daß wir uns aus dem Momentanen entfernen und unſere Perſönlichkeit in ein Univerſum des Göttlichen verlieren.

In der Poeſie vereinigt ſich beides. Sie iſt ohne Zweifel die univerſellſte Kunſt, kann aber eben deßwegen auf die gegenwärtige beſondere Stimmung nicht ſo mächtigen Einfluß ausüben. — Die Kunſt muß in ihrer Erſcheinung nothwendig in beſondere Formen zerfallen. Ihre Wirkung im Ganzen zu erreichen, iſt nicht möglich; ſie wäre ſonſt ein Univerſum.

Zweiter Abſchnitt.

Von der Poeſie.

Es fragt ſich zuerſt, was in der Poeſie das Symbol ſei. Da der Begriff nicht objectiv in den Gegenſtand übergehen und auch nicht reiner Begriff ſein kann: ſo muß 1) das Symbol hier als werdend, als Thätigkeit und Uebergang gedacht werden; die Poeſie drückt daher Alles in Thätigkeit und durch Thätigkeit aus; 2) aber kann hier nicht die bloße Form der Thätigkeit genügen, ſondern nur eine ſolche, die immer die individualiſirte Idee darſtellt. Mithin müſſen es nicht bloße Thätigkeiten ſein, die wir wahrnehmen, ſondern wirklich lebendige Objecte.

Dieſe Sätze ſind gleichſam die Axiome der Poeſie. Alles in der Poeſie muß Handlung und Bewegung ſein. Daher kann eine bloß *beſchreibende Poeſie*, die den Gegenſtand ohne Bewegung und Handlung auffaßt, nicht gedacht werden; worüber *Leſſing* in ſeinem *Laokoon* treffliche Bemerkungen gemacht hat. Im Homer wird nie ein beſonderer Gegenſtand bloß beſchrieben, ſondern ſelbſt die Beſchreibung immer in Thätigkeit dargeſtellt; ſo die Beſchreibung des Wagens der Here, den der Dichter entſtehen läßt, der Kleidung des Agamemnon, des Schildes des Achilles, wo die vorgeſtellten Gegenſtände ſelbſt als lebendig erſcheinen. Die ganze Gattung der beſchreibenden Poeſie, wovon wir traurige Beiſpiele bei Engländern, Franzoſen und auch bei Deutſchen finden, iſt ein Unding. Es genügt nicht, die Beſchreibung mit Handlung als einem bloßen Hülfsmittel zu vermiſchen.

Auf der andern Seite muß in der Poeſie ein lebendiges Object ſein, in welches ſich der Begriff verwandelt. Wäre ſie bloß Thätigkeit des Begriffs, ſo entſtände Muſik. Ein bloßes Denken über den Stoff aber erzeugt die *didaktiſche Poeſie*, die eben ſo unſtatthaft iſt, wie die beſchreibende. — Aus dem Geſagten iſt die Grenze der Poeſie zu erkennen. Weder Beſchreibung noch Belehrung kann darin aufgenommen werden; noch weniger aber der Zweck, etwas Beſonderes im wirklichen Leben zu bewirken, welcher den Redekünſten, oder dem Gebiete der Sittlichkeit angehört.

Es muß ferner in der Poeſie die *Sprache* ſelbſt, zunächſt ihrem *Inhalte* nach, ſymboliſch und allegoriſch ſein; ſie muß eine *künſtleriſche* ſein, in welcher ſowohl das ſymboliſche, als auch das allegoriſche Princip gefunden wird.

Dieſe Beſchaffenheit der Sprache äußert ſich durch das Bildliche des Ausdrucks oder die Tropen, welche ſich nach dem Ueberwiegen des ſymboliſchen oder allegoriſchen Charakters unterſcheiden. Das Symbol wird durch die Metapher ausgedrückt, in welcher der Begriff mit ſeiner beſondern Darſtellung zugleich in einen Gedanken verbunden ausgeſprochen wird. Nennt man z. B. den Mond: das Auge der Nacht, ſo wird dadurch keine bloße Aehnlichkeit ausgedrückt, ſondern Auge iſt ein allgemeiner Begriff, der in beſonderer Geſtalt gefaßt und auf einen einzelnen Gegenſtand angewendet iſt, dem Charakter des Symbols entſprechend. — Metonymie und Synekdoche nähern ſich mehr dem Allegoriſchen; ſie drücken eine Auflöſung des Symbols aus, indem ſie eine Seite auffaſſen und auf das Ganze beziehen. Ganz allegoriſch ſind: das Bild, das Gleichniß, die Allegorie im engeren Sinn, weil in dieſen Tropen immer die Beziehung mit ausgedrückt wird.

In der vollkommenſten Poeſie ſind die ganz einfachen, natürlichen Ausdrücke die herrſchenden, weil die Begriffe ſo am meiſten in ihrer reinen Geſtalt zur Erſcheinung kommen. Werden dieſelben durch bildlichen Ausdruck der Erſcheinung erſt genähert, ſo verlieren ſie die Kraft des Begriffes und werden den Vorſtellungen des gemeinen Lebens coordinirt. Wo hingegen das Beſondere vorwaltet, und das Einzelne zum Begriff erhoben wird, da muß die Sprache am tropenreichſten ſein. Daher finden ſich bei den Humoriſten und bei den Dichtern, die von hiſtoriſchem Standpunkte oder von dem des wirklichen Lebens ausgehen, die meiſten Bilder.

Aber nicht bloß der Inhalt, auch die äußere ſinnliche Erſcheinung der Sprache muß der Kunſt unterworfen ſein,

durch das Metrum. Eine unkünſtleriſch gebildete Sprache würde das Kunſtwerk bloß als allgemeinen Begriff, und die Sprache als Mittel der Einführung deſſelben in die Wirklichkeit erſcheinen laſſen. Die Sprache ſelbſt muß daher künſtleriſche Beſchaffenheit haben.

Wir unterſcheiden in der Sprache ihrer ſinnlichen Erſcheinung nach Quantität und Qualität. In jener liegt der allgemeine Begriff der Sprache, der ſich im Einzelnen wiederholt; die allgemeine Seite, die den Begriff am reinſten ausdrückt. Als Wirklichkeit wird die Quantität Rhythmus, d. h. eine Sprachentwickelung in der Zeit, die ſo beſchaffen iſt, daß die Geſetzmäßigkeit durch den ſich wiederholenden allgemeinen Begriff der Quantität erhalten wird. — Die Qualität iſt Ausdruck der Verſchiedenheit oder Mannichfaltigkeit durch Höhe und Tiefe oder überhaupt intenſive Beſchaffenheit des Sprachlautes. Dieſe Mannichfaltigkeit aber muß, um künſtleriſch zu ſein, auch Ausdruck von Begriffen ſein, die ſich in dem Verhältniſſe der Töne zu einander darſtellen.

Das Quantitative iſt das ſymboliſche Princip in der Sprache; das Qualitative enthält den Keim des Allegoriſchen, da es die Verſchiedenheit ausdrückt, die nur durch Beziehung auf das Allgemeine den Begriff erſchöpfen kann. Wo das ſymboliſche Princip überwiegt, iſt der Rhythmus herrſchend; wo das allegoriſche Princip, da herrſcht die Qualität, auf welcher der Reim beruht. — Daß der Reim eine künſtleriſche Form ſei, kann nicht bezweifelt werden. Die natürliche Metrik der Neueren iſt offenbar die reimende, und höchſt albern und verkehrt war es, wenn manche Neuere die Reimpoeſie für ein leeres Geklingel erklärten.

Es giebt gewiſſe proſaiſche Sylbenmaaße auf der einen, und eine poetiſche Proſa auf der andern Seite. Jene Sylbenmaaße haben wir Neueren nicht; denn die jambiſchen Maaße ſind nicht hieher zu rechnen. Proſaiſche Sylbenmaaße aber waren bei den Alten die Kola, in denen die Griechiſchen Mimen geſchrieben waren; ein Mittelding zwiſchen Proſa und metriſcher Form, welches bei den Alten den Uebergang von der Poeſie in die Proſa bildete. — In neuern Zeiten giebt es im Gegentheil proſaiſche Schriften, die zugleich künſtleriſch ſind; dergleichen nur dann vorkommen kann, wenn ſich die Beſtandtheile der Poeſie allegoriſch von dem Mittelpunkte des Symbols entfernen. Dahin gehört vorzüglich der Roman, welchem die proſaiſche Form unentbehrlich iſt. Die proſaiſche Sprache des Romans muß ſich aber von hiſtoriſcher, wie von dogmatiſcher Proſa ſtreng unterſcheiden, indem ſie poetiſch iſt, ohne durch rhetoriſchen Bombaſt ſogenannte poetiſche Proſa zu ſein. Die Sprache des Romans muß den continuirlichen Fluß der Proſa haben, aber mannichfacher gegliedert und leichter ſein, als die geſchichtliche und wiſſenſchaftliche Proſa. Durch dieſe mannichfaltige Gliederung, vermöge deren ſich in jedem Gliede ein lebendiges Bild entfaltet, erreicht ſie einen höheren Grad von Lebendigkeit. In Hinſicht dieſer mannichfaltigen Gliederung und Abſonderung einzelner Bilder als ſelbſtändiger Totalitäten kann man Romane von Göthe und Cervantes mit Homer vergleichen.

Wir gehen nun zu der Eintheilung der Poeſie über. Die Poeſie iſt Thätigkeit, die mit dem Reſultate zuſammengefaßt werden muß; denn das Ganze iſt nur die eine und ſelbe Kunſt, in welcher nothwendig beides ſein

muß: das Schöne als Gegenſtand der Kunſt, und die Thätigkeit des Künſtlers. Dieſe beiden Seiten müſſen zur Unterſcheidung der Gattungen wirken. Der Gegenſtand muß ſich univerſell darſtellen in einer beſonderen Richtung der Thätigkeit; dieſe hinwiederum muß ſich in dem beſonderen Gegenſtande univerſell äußern. Thätigkeit und Gegenſtand werden hier eins und daſſelbe; ſonſt würden die Theile ſich nicht ſcheiden können.

Hiernach muß es drei Gattungen der Poeſie geben: 1) vorzugsweiſe ſymboliſche; 2) vorzugsweiſe allegoriſche Poeſie; 3) eine Gattung, in welcher die Idee ſich als reine Thätigkeit offenbart, und Symbol und Allegorie ihr nur als Mittel zu dieſer Offenbarung dienen. In den beiden erſten Gattungen geht die Thätigkeit ganz in den Stoff über; in der dritten waltet die Form ob, die reine Thätigkeit, in welcher Symbol und Allegorie ſich ſättigen. Dieſe reine Thätigkeit wird durch Phantaſie, Sinnlichkeit und Verſtand hindurch wirken müſſen.

Die erſte oder die ſymboliſche Gattung iſt das Epos; die zweite, allegoriſche iſt die lyriſche Poeſie; die dritte, in welcher ſich beides durchdringt, iſt die dramatiſche Poeſie. Im Epos und der Lyrik kommt es vorzugsweiſe auf den Stoff an; nur daß im Epos der Stoff der ganz ins Object übergegangene Begriff iſt, während in der lyriſchen Poeſie auch die Beziehungen weſentlich dazu gehören. Im Dramatiſchen iſt nicht der Stoff die Hauptſache, ſondern die in ihm wirkende Idee, und der Stoff gilt nur in der Hinſicht, als ſich in ſeiner Gegenwart die Idee offenbart.

Im Epos und in der Lyrik ſchätzt man den Stoff nach ſeiner Qualität. So ſind im Epos Charaktere und Thaten

der Menſchen die Hauptſache; im Lyriſchen die Gedanken, Stimmungen, Gefühle, weil dieſe die Beziehung zwiſchen Erſcheinung und Begriff ausmachen. Im Dramatiſchen iſt beides nur die Wirklichkeit des Stoffes und der wahre Stoff iſt die Offenbarung der Idee. Aus dieſem Grunde ſtellt die dramatiſche Kunſt in der Gegenwart dar, während in der epiſchen und lyriſchen Poeſie der Stoff als außer der Gegenwart gegeben aufgefaßt wird: im Epos vorzugsweiſe als ein vergangener, in der Lyrik als ein ſolcher, der vermöge der Beziehung im Werden begriffen iſt und auf Zukunft hindeutet. Das Ziel, der Zweck der menſchlichen Beſtrebungen ſtellt ſich in der lyriſchen Poeſie dar als durch die Beziehung zu erlangen. Beides fällt im Drama zuſammen, wo die Gegenwart nur für den gemeinen Verſtand das Mittelglied zwiſchen Vergangenheit und Zukunft, für die höhere Einſicht Offenbarung der Idee als eines untheilbaren Ganzen iſt.

Im Epos iſt jedoch nicht bloß die Phantaſie thätig. Es gehört zum Stoffe immer die univerſelle Thätigkeit und das Epos kann daher phantaſtiſch, oder ſinnlich ſein. Es liegt alſo auch in ihm der Keim einer Allegorie. — Eben ſo iſt die Lyrik nicht bloß ſinnlich, ſondern auch phantaſtiſch; denn auch in ihr iſt die Thätigkeit univerſell. Auch hier neigt ſich die Poeſie aus den Enden der Beziehung in den Mittelpunkt des Symbols, der durch den hier vorzugsweiſe wirkſamen Verſtand gewonnen wird.

Vor allem aber im Drama iſt die Thätigkeit univerſell. Es iſt die reine Thätigkeit der Idee, die ſich ihre Wirklichkeit ſchafft. Daher muß der Verſtand im Drama ſo wirken, daß Phantaſie und Sinnlichkeit in ihm aufgehen. Er kommt

in ſeiner höchſten Blüthe als herrſchende **Ironie** zum Vorſchein, deren Sitz im Drama iſt. Die Ironie wird in den beiden Richtungen des Drama, dem Tragiſchen und dem Komiſchen, wirklich. Der Stoff im Drama geht in etwas Indifferentes auf und drückt das reine Weſen der Idee aus. Dieſes reine Weſen iſt das wahre Schickſal, welches darin liegt, daß ſich der ſymboliſche und allegoriſche Stoff in den Gedanken verliert.

Noch eine Rückſicht kommt bei der Eintheilung der Poeſie in Betracht: der Unterſchied der **Natur** und der **Individualität**. Obwohl in jener das Symbol, in dieſer die Allegorie überwiegt, ſo muß doch in beiden Gebieten jede Gattung von Kunſt ihren Platz finden. Nur werden ſich dieſe Gattungen nach jedem dieſer Standpunkte verſchieden ausbilden. Das Drama iſt in beiden Gebieten Mittelpunkt und Grundlage der ganzen Kunſt; denn auch die andern Gattungen deuten immer darauf hin.

Die Poeſie iſt innerlich eine Einheit, weil in ihr die Phantaſie als reine Thätigkeit der Idee wirkt und dieſe ſchlechthin eine iſt. Sie kann ſich daher nur nach verſchiedenen Richtungen auf die Wirklichkeit theilen. Die Kunſt hingegen hat die Wirklichkeit zum Princip, deren Gegenſätze ſich in ihr völlig abſondern müſſen, da ſich in jedem derſelben die Idee vollſtändig wiederholt. Was in der Wirklichkeit in einander fließt, ſcheidet ſich in der Kunſt rein ab, die mithin die Welt immer unter einſeitigen Geſichtspunkten behandelt. Es giebt daher verſchiedene Künſte. Die Poeſie aber iſt nur Eine, und es giebt nur Arten der Poeſie, nicht verſchiedene Poeſien.

1. Von der epiſchen Poeſie.

Es iſt ſchon bemerkt worden, daß im Epos und in der lyriſchen Poeſie der Stoff vorwaltet, im Drama hingegen die Form oder die reine Thätigkeit der Phantaſie. Der epiſche Stoff iſt ein ganz ſymboliſcher, in welchen die Idee als gegenwärtiges Object vollſtändig übergegangen iſt. Weil ſich hier die Idee ganz in den Stoff verſenkt, ſo ſagt man, das Epiſche ſei objective, das Lyriſche hingegen ſubjective Poeſie. Von dieſem empiriſchen Gegenſatze aber kann hier nicht die Rede ſein. Im Epos verliert ſich die Idee deswegen in den Stoff, weil ſie den Stoff als Symbol geſtaltet, während die lyriſche Poeſie denſelben als Beziehung des Allgemeinen und Beſonderen auf einander darſtellt. Im Epos erſcheint der Stoff als ein Gegebenes, Vorhandenes; in der lyriſchen Poeſie als ein Werdendes. — Das Epos kann ſich jedoch nicht damit begnügen, den Stoff als gegebenes Object darzuſtellen; er muß zugleich in Thätigkeit erſcheinen.

Sofern der Stoff ein Gegebenes iſt, wird der Gegenſtand als vergangen aufgefaßt, und zwar nicht bloß als vergangen in der Zeit, ſondern als abſolut vergangen und ſomit ſchlechthin gegeben. Dies iſt der Sinn des Mythiſchen, welches ein abſolut Vergangenes, Gegebenes iſt, das als vorausgeſetzt angeſehen wird. Es kann daher kein rein hiſtoriſches Epos geben. Henriaden, Boruſſiaden u. dergl., welche das Hiſtoriſche nur in epiſcher Form darſtellen wollen, ſind etwas durchaus Verfehltes; denn das Hiſtoriſche hat in der Anſicht des Volkes nicht den Charakter des abſolut Vorausgeſetzten, wie das Mythiſche im Homer. In ſpäteren Zeiten, wo der Sinn für das Mythiſche ver-

ſchwunden iſt, muß ſich daher der Dichter willkürlich auf einen mythiſchen Standpunkt verſetzen.

Auf der anderen Seite aber muß der Stoff in wirklicher Thätigkeit dargeſtellt werden, weil er das wirkliche Leben der Idee iſt. Daher iſt es weſentlich, daß alles Handeln darin einen göttlichen Urſprung habe. Es darf kein bloß zeitliches ſein; denn es iſt ein Handeln der Idee, wodurch dieſe ſich ihre Wirklichkeit ſchafft. Darin liegt aber zugleich, daß das Epos nie reine Darſtellung der Gottheit ſein darf. Das göttliche Princip muß als handelnd in der Wirklichkeit erſcheinen; ſonſt wäre es nicht die Idee, die ihre Wirklichkeit ſich ſelbſt ſchafft. Ein Epos, deſſen Inhalt rein göttliche Begebenheiten ausmachen, iſt ein Unding; daher können auch die chriſtlichen Lehren nicht epiſch dargeſtellt werden, wie Milton und Klopſtock es verſucht haben.

Eben ſo ſehr wie die reine Darſtellung des Göttlichen als Begriff des Wirklichen, iſt das Einmiſchen des Lyriſchen zu vermeiden, in ſofern daſſelbe eine Entfernung von dem urſprünglichen Ewigen vorausſetzt. Wo das Lyriſche eingemiſcht iſt, kann der epiſche Stoff nur als eine Wirklichkeit aufgefaßt ſein, die durch Sehnſucht und Streben auf die Idee bezogen wird. Dieſen Charakter finden wir bei Oſſian, deſſen epiſche Poeſie durchgängig lyriſchen Anſtrich hat, weil die Wirklichkeit immer als ſchon entfernt vom Göttlichen und ſehnſüchtig dahin ſtrebend gedacht wird. Dieſer Standpunkt iſt im Ganzen ein roher, und auch die lyriſche Zartheit, die ſich bei Oſſian im Einzelnen findet, iſt nur ein Beweis, daß dieſe ganze Poeſie aus einer Zerrüttung der Elemente der Kunſt entſtanden iſt. — Die Thätigkeit muß im Epos als eine göttliche und zugleich als eine wirkliche

gefaßt werden. Daher rührt bei den Alten die unmittelbare Einwirkung der Götter in die menſchlichen Begebenheiten; doch läßt ſich jener Forderung auch in anderer Form genügen. Das Auseinanderfallen des Göttlichen und Menſchlichen bei Homer iſt der Tribut, den das ganz ſymboliſche Epos der darin verborgenen Allegorie entrichten muß. — Eine Berührung des Epos mit der lyriſchen Poeſie ſoll übrigens durch das Geſagte nicht geleugnet werden. Es giebt allerdings ſowohl in der alten, als in der neueren Epik Uebergänge, wohin in jener vorzüglich der Hymnus, in dieſer die Romanze gehört.

Wir haben nun die Eintheilung der epiſchen Poeſie zu betrachten. Obwohl das Epiſche weſentlich ſymboliſch iſt, ſo kann es doch nur durch Thätigkeit das Symbol erzeugen. Daher muß dieſer Act der Offenbarung der Idee immer noch auf beiden Seiten den allegoriſchen Beſtandtheil abſondern. Man kann ſich das Epiſche als den Mittelpunkt der Wirklichkeit denken, in welchen die Idee durch ihre Thätigkeit ſich verwandelt. Die epiſche Poeſie kann aber auch die Idee darſtellen, wie ſie als allgemeiner Begriff ſich eine Geſtalt giebt, welche die Idee als einen wirklichen Begriff ausdrückt; oder ſie kann die Beſonderheit unter einen Begriff zuſammengefaßt als Thätigkeit darſtellen. Letzteres bildet die beſondere, erſteres die allgemeine Seite der Allegorie. Dieſe beiden Extreme behalten gleichwohl den epiſchen Charakter, wenn ſie nicht als Momente einer bloßen Beziehung, ſondern als ſolche aufgefaßt werden, in denen ſich die Idee auf einſeitige Weiſe verloren hat.

Hiernach giebt es eine ſtreng ſymboliſche und zwei allegoriſche Arten des Epos, nämlich ein allgemeines

und ein von der beſonderen Erſcheinung ausgehendes. Unter die beiden allegoriſchen Arten gehören Dichtungen, die man in der Regel halb zur didaktiſchen, halb zur lyriſchen oder epiſchen Poeſie rechnet, z. B. die Kosmogonieen und Theogonieen, epiſche Gedichte der allegoriſchen Art von der Seite des Begriffes; ferner das Idyll, ein allegoriſch-epiſches Gedicht von der Seite der Beſonderheit.

Zugleich müſſen die Principien der Natur und der Individualität bei der Eintheilung zu Hülfe genommen werden. Jene iſt ſymboliſch, dieſe allegoriſch, und beide Standpunkte wirken auf die nähere Beſchaffenheit der ihnen angehörigen Dichtungen bedeutend ein, ſo daß z. B. das ſtreng ſymboliſche Epos in der Sphäre der Individualität auch einen allegoriſchen Charakter annimmt. — Wir betrachten zuerſt das antike, ſodann das chriſtliche Epos.

Von dem antiken und zwar dem eigentlich ſymboliſchen Epos iſt man neuerlich bei der Begriffsbeſtimmung des Epos überhaupt in der Regel ausgegangen. Man war aber auch hier einſeitig für das Antike eingenommen, und wähnte, daſſelbe müſſe in unſerer Zeit ohne Weiteres nachgeahmt werden, welches Beſtreben nothwendig verunglücken mußte. — Solche Nachahmungen freilich, wie die Luiſe von Voß und Herrmann und Dorothea von Göthe kann man ſich gefallen laſſen, da ſie nur das aus dem Antiken genommen haben, was ſich in unſeren Standpunkt verwandeln läßt, und mehr Aeußerungen der Wirkung ſind, welche die antike Kunſt auf dieſe Dichter geübt hat, als wirkliche Nachahmungen. So iſt auch Göthe's Iphigenia nicht auf antikem Standpunkte gedacht, ſondern dieſes Werk

zeigt, wie der Dichter auf dem modernen Standpunkte ſtehend, von der antiken Kunſt afficirt wurde.

Das Homeriſche Epos ſtellt den Begriff der epiſchen Kunſt am reinſten dar. Der Gegenſtand deſſelben muß univerſell ſein; denn die Idee als Thätigkeit tritt in die Wirklichkeit über. Das ganze menſchliche Geſchlecht, nur in beſonderer Geſtaltung aufgefaßt, iſt der Stoff, eine allgemeine abſolut vorausgeſetzte Handlung. Das Handeln muß aber zugleich ein göttliches ſein und die Wirklichkeit ſelbſt muß als Göttliches erkannt werden. Dies könnte nicht geſchehen, wenn die Gottheit als allgemeiner Begriff gedacht würde, weil dann die Wirklichkeit als bloß göttliches Handeln erſcheinen würde. Eben ſo wenig aber kann die wirkliche Welt ſelbſt als göttlich erſcheinen, weil wir dann den Uebergang des Göttlichen nicht bemerken würden. Göttliches und Menſchliches muß mithin neben einander in gegenſeitiger Einwirkung auftreten; das Handeln muß göttlich und menſchlich ſein und beide Seiten müſſen ſich unterſcheiden. Daher bleibt in der antiken Kunſt ſelbſt in dem reinſten Symbole ein allegoriſcher Gegenſatz. So erſcheinen im Homer Götter und Menſchen coordinirt, und die Thätigkeit iſt ein Uebergang des Göttlichen und Menſchlichen in einander. — Eben deswegen darf ferner das Menſchliche nicht bloß zeitlich, ſondern es muß heroiſch ſein, nicht weil dieſe Zeiten als rohe und ungebildete ſtarke Leidenſchaften und gewaltige Kraftäußerungen ſich zeigen, ſondern weil die Menſchheit ſelbſt in ihrem Symbol aufgefaßt werden muß.

Was die Ausführung betrifft, ſo muß die dargeſtellte Handlung erſcheinen als die Handlung ſchlechthin, als abſolute Handlung, die dem ganzen Zuſtande eines Vol-

kes vorausgeſetzt iſt. Daher darf die Handlung ſich nicht als eine Reihe von Zweck und Mittel, Urſach und Wirkung entfalten. Sie iſt weſentlich eine, und nicht relativ, ſondern eben dadurch in ſich vollendet, daß ſie Handlung ſchlechthin, abſolute Handlung iſt. Aus dieſem Grunde hat das Epos weder einen zweckmäßigen Anfang, noch ein zweckmäßiges Ende, wodurch die Handlung zum Eintritt in die Reihe von Urſachen und Wirkungen erniedrigt werden würde. Die Vollſtändigkeit der Handlung muß einzig und allein in ihr ſelbſt erkannt werden. Sie iſt ohne Anfang und Ende; der Dichter verſetzt uns in medias res, und jeder Moment iſt ein abſoluter, der nicht erſt eingeleitet werden darf.

Mit dieſem abſoluten Charakter der Handlung im Ganzen hängt die Selbſtändigkeit jeder einzelnen vorkommenden Begebenheit zuſammen. Alle dieſe einzelnen Begebenheiten werden nicht plan- und zweckmäßig an einander gereiht, ſondern erſcheinen als ſelbſtändige Modificationen des Symbols. Daher iſt in der Ilias keine planmäßige Anordnung des Krieges, und die einzelnen Geſänge zeichnen ſich durch einzelne hervortretende Helden oder gewiſſe eigenthümliche Begebenheiten als abgeſonderte Ganze aus.

Das Epos dieſer Art muß vor allem Univerſalität haben. Der univerſelle Standpunkt des Dichters äußert ſich vorzüglich dadurch, daß derſelbe alle Kenntniſſe und Hauptrichtungen ſeiner Zeit in ſich vereinigt, wodurch ſein Gedicht ein Bild des Geſammtlebens ſeiner Zeit wird. So finden wir es im Homer; nur darf man nicht vergeſſen, daß alles epiſch modificirt und von dem Geſichtspunkte der epiſchen Kunſt anzuſehen iſt. Ein großer Irrthum iſt es daher, wenn man meint, weil Homer nichts von myſtiſchen Vorſtellungen

ſagt, ſo habe es dergleichen damals überhaupt nicht gegeben. Von einer Darſtellung aller geiſtigen Richtungen kann im Epos nicht die Rede ſein. Die geſammte Wirklichkeit iſt nur in ſofern darin dargeſtellt, als die Idee ſich in ihr durch das Symbol ausdrückt. Das Symbol iſt aber dem Myſtiſchen rein entgegengeſetzt und alle Conſequenz wäre aufgehoben, wenn Homer dergleichen Vorſtellungen erwähnt hätte, die ja nicht einmal Gegenſtände ſind, ſondern nur auf einem eigenthümlichen Standpunkte der Weltanſchauung beruhende Anſichten.

Alles muß ferner in dieſem Epos ohne Beziehung auf das Gemüth des Dichters dargeſtellt werden. Mit dieſer Objectivität des Homeriſchen Epos hängt auch das Dramatiſche der Darſtellung zuſammen. Die Motive der Handlungen müſſen durch die handelnden Perſonen ſich ſelbſt ausſprechen, nicht durch den Dichter ausgeſprochen werden.

Den Charakter der Univerſalität nehmen ſelbſt die einzelnen Theile dieſes Epos an, indem ſie ſich unabhängig vom Ganzen für ſich zu ſelbſtändigen Totalitäten abſchließen. Dies ſieht man am beſten an Homers Epiſoden und Gleichniſſen. Jene reißen ſich von dem Hauptfaden völlig los und ſtehen ſelbſtändig da, woraus der Schein einer Zuſammenſetzung des Epos aus mehreren Ganzen entſteht. Die einzelnen Bücher der Ilias z. B. müſſen nicht als Mittel betrachtet werden, durch welche der Zweck des Ganzen erreicht werden ſoll; ſondern jedes Einzelne ſondert ſich für ſich ab, und nimmt doch zugleich ſeine Stelle im Ganzen ein, deſſen Idee es vollſtändig, nur unter beſtimmter Modification darſtellt. In jedem Helden iſt der geſammte Begriff, nur in eigenthümlicher Richtung, ausgedrückt, ſo

daß der Begriff des Heldenthums überhaupt ſich auf einzelnen Standpunkten wiederholt. Auf den Beitrag der Einzelnen zum Ganzen, der in der dramatiſchen Poeſie die Hauptſache iſt, kommt es hier gar nicht an; vielmehr wiederholt ſich die Idee im Einzelnen, indem ſie ſich in dem beſtimmten Stoffe erſchöpft. — So macht im Homer auch jedes Gleichniß ein eigenthümliches Ganze, ein Bild für ſich aus, und wird dadurch ſymboliſch.

Dieſer Charakter erſtreckt ſich bis in die Mannichfaltigkeit und Beſonderheit des Sprachausdruckes. Die Homeriſche Sprache iſt ins Unendliche gegliedert und beſteht weder aus langen Perioden, noch aus einzelnen kurzen Ausſprüchen. Jedes Sprachglied ſondert ſich zu einem ſelbſtändigen Ganzen ab, und ſelbſt die durchgängig herrſchenden verknüpfenden Partikeln ſind von ſolcher Beſchaffenheit, daß ſie zugleich jeden Satz als für ſich beſtehend erſcheinen laſſen. — Das Metrum iſt ſtetig als Product einer immer gleichmäßigen Stimmung, und doch ſo mannichfach gegliedert, daß jeder Theil für ſich ein abgeſchloſſenes Ganze bildet. Auch der herrſchende Ton der Sprache iſt beſtändig gleichmäßig und hält ſich auf derſelben Höhe, ohne bedeutenden Schwung.

Von dieſer Art der epiſchen Kunſt iſt eigentlich Homer das einzige Beiſpiel. Er iſt Repräſentant einer ganzen Nation und eines ganzen Zeitalters. Die ſpäteren Epiker ſind ſeine Nachahmer und haben durch den Standpunkt ihrer Zeit, durch Gelehrſamkeit u. ſ. w. das Epiſche verfälſcht. Ohne ſich in den Geiſt des Homer zu verſetzen, haben ſie nur Kunſtwerke nach ſeinem Beiſpiele hervorgebracht. Virgil wollte für ſeine Zeit ſich an Homers Stelle ſetzen und wähnte

in ſeinem naiven unſchuldigen Sinne, ein National-Gedicht hervorbringen zu können. Solche Täuſchung tritt oft ein in Zeiten hoher Cultur, die aber die Phantaſie ſchon eingebüßt haben. Was uns am Virgil ergötzen kann, iſt die Unbefangenheit, mit welcher uns der Dichter auf dieſen Standpunkt zu verſetzen ſucht. So ſchätzbar übrigens ſein Werk durch die hohe Bildung und Gewalt des Ausdruckes iſt, ſo kann es doch nicht den Genuß eines wahrhaften Epos gewähren. Virgils vorwaltendes Streben nach Glätte und künſtleriſcher Ausbildung der Form zeigt ſich beſonders in ſeinen kleineren Gedichten, z. B. der Ciris.

Von Neueren ſind hier nur Milton und Klopſtock zu erwähnen, die in der Wahl ihres Stoffes für dieſe epiſche Form irrten. Von Klopſtock gilt im Ganzen, was von Virgil bemerkt wurde. Seine Unſchuld und Unbefangenheit ergötzt uns bei aller Ungeſchicklichkeit und allem Mangel an Erfahrung. In Hinſicht des Poetiſchen aber hat er nicht einmal Virgil's Werth; ſein Werk iſt ein völlig rhetoriſches geworden.

Das Verhältniß des Tragiſchen und Komiſchen zu dieſer Poeſie betreffend, ſo kann keines dieſer beiden Principien hier rein hervortreten, weil die Idee noch auf dem Wege zu ihrer Verkörperung in die Wirklichkeit iſt. Daher verfließen beide in den Zuſammenhang des Ganzen. Jedoch hat die ganze epiſche Poeſie die Richtung vom Göttlichen in die Wirklichkeit, und in ſofern iſt der tragiſche Charakter hier im Werden, weshalb auch bei Ariſtoteles Homer der Vater der Tragödie heißt. — Das Komiſche kann nur als das Gegentheil dieſer ganzen Kunſt auftreten. So entſteht durch die Auffaſſung der ganz gemeinen Wirklichkeit unter dem epiſchen Principe die epiſche Parodie. Die Batra-

chomyomachie iſt kaum hieher zu rechnen; ſie iſt mehr ein bloßes Spiel, jedoch ein ſehr ergötzliches. Vollendeter war gewiß der Margites, in welchem das epiſche Princip auf das gemeine Leben angewendet war. — Die Travestie bleibt immer etwas Erbärmliches, und kann höchſtens als ein Spaß betrachtet werden. Das einzelne Gedicht ins Komiſche zu ziehen, iſt Sache des gemeinen Scherzes, und gehört nicht in die Kunſt.

Wir gehen nun zu den allegoriſchen Arten des antiken Epos über. Der allegoriſche Gegenſatz beruht darauf, daß im Epos die Idee im Werden, dies Werden aber ein ſolches iſt, vermöge deſſen die Idee ins Symbol übergeht, und dieſes auf der einen Seite als Idee, auf der andern als Wirklichkeit betrachtet wird. Wird das Symbol als Idee betrachtet, ſo muß die Wirklichkeit als von ihm ausgehend erſcheinen; wird hingegen von der Wirklichkeit ausgegangen, ſo muß dieſe erſcheinen als die Idee in ſich entwickelnd oder ſich auf ſie beziehend. So entſtehen zwei Hauptarten des allegoriſchen Epos.

Die erſte Art, welche von dem Symbol ausgeht, ſofern es Idee iſt, zerfällt wieder in zwei Gattungen. Die Idee kann nämlich betrachtet werden 1) als der Begriff, woraus ſich das Beſondere entwickelt; 2) als der Begriff, in ſofern er Geſetz der Beſonderheit iſt. Die erſte Gattung iſt das phyſikaliſche, die zweite das ethiſche Epos der Alten. Die ganze allegoriſche Art, welcher jene beiden Gattungen angehören, iſt das didaktiſche Epos. Dieſes muß Epos bleiben, indem die epiſche Univerſalität in ihm überwiegt; es darf nie durch vorherrſchende Reflexion zum bloßen Lehrgedichte werden.

Die Nothwendigkeit iſt den Alten der Ausdruck der Idee. Das Sittliche iſt bei ihnen das bloß Individuelle. Auf dieſer Anſicht beruht die ganze alte Sittenlehre, die immer nur Regel für die unmittelbare Anwendung iſt, welche ſich im Einzelnen als Geſetz, als Wiederkehr der Idee offenbart. — Das phyſikaliſche Epos geht vom allgemeinen Begriff aus; das ethiſche von derſelben Univerſalität der Idee, in ſofern ſie ſich im Einzelnen äußert. Das phyſikaliſche hat die Univerſalität des Allgemeinen; das ethiſche die Univerſalität des Einzelnen, die ſich bei Homer in den Epiſoden zeigt; daher hat die ethiſche Poeſie den gnomiſchen Charakter. Die Beſtandtheile des Epos fallen alſo hier auseinander, indem die allgemeine Univerſalität ſich im phyſikaliſchen, die beſondere im ethiſchen Epos darſtellt.

Die phyſikaliſche Poeſie geht von einem Begriff aus, der aber nicht in abstracto dargeſtellt wird, ſondern als handelnd erſcheint. Daher iſt dieſe Art der Poeſie nothwendig immer Kosmogonie oder Theogonie; keine Weltbeſchreibung, ſondern Darſtellung der Entſtehung der Welt. In der Theogonie wird die Idee aufgefaßt als ſelbſtändig in ſich, in der Kosmogonie als Begriff des Univerſums. Die Theogonie ſchließt ſich daher mehr an das reine Epos an, da die Idee ganz als handelnd erſcheint; die Kosmogonie mehr an die Philoſophie. Beide aber müſſen den epiſchen Charakter haben.

Von der Theogonie iſt Heſiodus für uns das einzige Beiſpiel. Sein Werk iſt rein epiſch und mythiſch; ſelbſt das Myſtiſche fehlt, oder iſt untergeordnet, weshalb manche Schwierigkeiten und Widerſprüche entſtehen. Der werdenden Idee tritt der Widerſtand der bloßen Erſcheinung entgegen,

dem Guten das Böſe, dem Princip die entgegenſtehende Wirklichkeit; daher ſind die Titanenkämpfe Hauptgegenſtand der Heſiodiſchen Theogonie. Durch dieſe allegoriſche Beziehung erhält das Gedicht ſelbſt einen rhetoriſchen Anſtrich.

Von den kosmogoniſchen Gedichten des *Xenophanes*, *Parmenides*, *Empedokles* haben wir nur Fragmente. Auch hier waltet die mythiſche Darſtellung vor. Es iſt Darſtellung des Werdens der Welt, keine dogmatiſche Schilderung der beſtehenden. *Lucretius* beſchränkt ſich auf die dogmatiſche Darſtellung, und iſt daher, obwohl er ſich auf den alten Standpunkt ſtellen wollte, im Ganzen trocken und nur ſtellenweiſe poetiſch. Er verhält ſich zu jenen alten Griechen, wie Virgil zu Homer.

Das *ethiſche* Epos muß ſich nach dem oben Bemerkten bei den Alten auf das Beſondere beziehen; es iſt die Darſtellung des wirklichen Lebens unter allgemeine Begriffe gefaßt. Die Lehren, welche ſeinen Inhalt ausmachen, ſind nicht Lehren der Philoſophie, ſondern der Lebensweisheit, durch welche die gegebene Natur des Menſchen unter allgemeine Begriffe zuſammengefaßt wird. Dies geſchieht entweder durch Aufſtellung der Begriffe als Regeln in der *gnomiſchen Poeſie*; oder durch Darſtellung einzelner Handlungen als Beiſpiele in der ſogenannten *Aeſopiſchen Fabel*, welche die Handlung mit dem Charakter des allgemeinen Begriffs darſtellt.

In der gnomiſchen Poeſie wird der Begriff immer als erreichbar angeſehen. Ein wirklich ſittlicher Begriff im höheren Sinne würde die Wirklichkeit ſchon als nicht genügend vorausſetzen, dahingegen hier die Erreichung des Begriffes als etwas Gewöhnliches dargeſtellt wird. Hieher gehören

Heſiod's Werke und Tage, Theognis, Simonides, die Pythagoriſchen goldenen Sprüche u. ſ. w. — Die epiſche Poeſie grenzt hier an die lyriſche, beſonders da, wo Reflexion eintritt, wie dies oft bei Simonides der Fall iſt. Zum echt Gnomiſchen gehört jedoch nicht eigentliche Reflexion.

Die Fabel, deren andere Seite nur die gnomiſche Poeſie ausmacht, iſt ganz Allegorie. Sie ſtellt die Regel dar, wie ſie in einer beſonderen Erſcheinung ſich erſchöpft, und findet daher die ſittlichen Principien als allgemeine Geſetze in der Regelmäßigkeit der Natur auf. Die Neueren haben die Fabel fälſchlich als bloßes Beiſpiel genommen, in welchem Falle ſie auch Beiſpiele aus der Menſchenwelt hätten wählen können. Geſchieht dies, ſo entſteht die Parabel, die mit deutlicher Lehre begleitet ſein, und in welcher die Regel nicht im Charakter, ſondern in der Situation liegen muß. — Die Fabel iſt eine uralte poetiſche Form. Die Aeſopiſchen Fabeln ſind aus Indien durch Perſien hindurch gegangen. So iſt das Aelteſte in der Regel die Auffaſſung der einzelnen einſeitigen Erſcheinung der Idee in dem beſonderen Daſein, deren vollkommene Darſtellung erſt bei hoher Civiliſation im Drama erſcheint.

Das allegoriſche Epos der entgegengeſetzten Seite, welches von der Wirklichkeit ausgeht, ſtellt die Wirklichkeit entweder dar, als von der Idee angefüllt: mimiſche Poeſie; oder als Wirklichkeit, die auf die Idee zu beziehen iſt: Satyre.

Die mimiſche Poeſie zeigt ſich im Epos beſonders in der Form des Idylls, welches die Wirklichkeit rein darſtellt, wie die Begriffe darin aufgegangen ſind, und im

Sinne der Kunſt idealiſirt, indem es die Idee bis in die äußerſten Enden des gemeinen Lebens verbreitet findet. Der Kreis, den dieſe Poeſie ſich wählt, muß beſchränkt ſein; daher das Hirtenleben als enger Kreis des gemeinen Lebens ſo oft für das Idyll benutzt worden iſt; nicht aus moraliſchen Gründen, wegen der Unſchuld der Hirten, wie es Geßner mißverſtand, der eine empfindſame Spielerei damit trieb. Vielmehr bildet dieſe Poeſie treu die wirkliche Welt nach; nur von dem künſtleriſchen Standpunkte aus. Sie wird in der Form dramatiſch, nicht aber dem inneren Gehalte nach; denn der myſtiſche Inhalt der Gegenwart liegt nicht darin, wie im Drama. — Auch die Mimen der Alten ſind wahrſcheinlich in Rückſicht auf den eigentlichen Gehalt mehr epiſch als dramatiſch geweſen. — Wegen der Beſonderheit ſeines Stoffes nimmt das Idyll auch die Beſchreibung in ſich auf, die aber immer Modification der Handlung ſein muß. Die Muſter dieſer Dichtungsart bei den Alten, namentlich Theokrit, ſind bekannt. Die Neueren haben ſie meiſtens mißverſtanden, ausgenommen der Maler Müller, der ein Muſter von kräftiger Darſtellung iſt, aber zu ſehr luxurirt.

Die entgegengeſetzte Gattung iſt die Satyre. Sie faßt die Wirklichkeit als Wirklichkeit des gemeinen Lebens in Beziehung auf die Idee unter allgemeine Geſichtspunkte. Die reinſte Satyre müßte ganz mimiſch ſein. Dieſer Vollendung iſt die Horaziſche ſehr nahe, in welcher das moraliſch Strafende ſehr untergeordnet erſcheint; und in dieſer Hinſicht iſt Horaz der vorzüglichſte Satyriker. Durch das Ueberwiegen des moraliſchen Princips wird der poetiſche Charakter aufgehoben; noch weniger aber darf die Satyre ſpeculativ werden. Juvenal und Perſius theilen ſich in

die entgegengeſetzten Fehler. Der ſchroffe Stoicismus des Perſius erzeugt zu ſtarken perſönlichen Ingrimm. Juvenal zeigt mehr Luſt an der Schilderung der Verwirrungen und Laſter ſelbſt, als Abſcheu gegen das moraliſch Schlechte; was eine gemeine Natur verräth. — Die Satyre geht in die *Epiſtel* über, die jedoch ſchon zum lyriſchen Gebiete gehört; ſo wie das ſymboliſche Epos mit dem *Hymnus* in die lyriſche Poeſie tritt, deſſen Gegenſtand die Gottheit ſelbſt iſt.

Das *neuere Epos* hat im Ganzen mehr allegoriſchen Charakter, ohne einen rein ſymboliſchen Mittelpunkt. Um ſo tiefer dringt es in die Idee ein, weil es aus dem Innerſten der Individualität hervorgeht. Daher läßt ſich in ihm das göttliche Leben reiner, und die Wirklichkeit mehr in ihrem Verhältniſſe zum Ewigen darſtellen, und das Epos geht hier auch in die Motive ein.

Auch in der neueren epiſchen Poeſie läßt ſich ein *reines*, und ein *allegoriſches* Epos unterſcheiden. Das vorzugsweiſe ſymboliſche iſt aber auch nicht rein ſymboliſch wie das antike. In beiden bezeichneten Gattungen findet auch hier ein Gegenſatz ſtatt. Das Epos ſtellt immer Thätigkeit dar: im ſymboliſchen Epos als ſich ſelbſt erzeugend und daher zugleich als göttlich und als irdiſch aufgefaßt. Der Gegenſatz zwiſchen der Gottheit und der menſchlichen Welt muß bei den Neueren ſchärfer ſein; jedoch iſt das Epos immer Thätigkeit der Idee, indem die Gottheit Wirklichkeit ſchafft, und die Wirklichkeit als göttlich erſcheint. — Im allegoriſchen Epos muß das Göttliche abgeſondert und die Wirklichkeit aus ſich entwickelnd, oder die Wirklichkeit als das Göttliche enthaltend erſcheinen.

Das ſymboliſche Epos ſondert ſich hier in ein göttliches und ein irdiſches Epos. Das erſte, worin alles Offenbarung der Gottheit, alle Handlung Thätigkeit des Göttlichen iſt, nennen wir das myſtiſche Epos. Das zweite, worin die menſchliche Welt der Gegenſtand iſt, betrachtet, wie in derſelben das Göttliche lebt und die Zeitlichkeit aufhebt, iſt das tragiſche Epos. Von beiden Arten hat unſere vaterländiſche Literatur glänzende Beiſpiele aufzuweiſen. Das myſtiſche Epos erſcheint in den Gedichten, die den Fabelkreis vom heiligen Gral betreffen; das tragiſche Epos in dem Liede der Nibelungen.

Die Sagen vom heiligen Gral ſind myſtiſch, in ſofern alle Wirklichkeit darin göttliche Wirkſamkeit, d. h. Wunder iſt. Sie ſind überwiegend allegoriſch, und nicht ſo vollkommen epiſch ausgebildet, wie die tragiſche Seite, indem die myſtiſchen Ideen allegoriſch aus einander gezogen ſind und mehr moraliſirende, als dogmatiſche Anſicht der chriſtlichen Religion in ihnen herrſcht. Nichts deſto weniger ſind ſie höchſt merkwürdige und bedeutſame Denkmäler des Geiſtes der Deutſchen Nation. Dem Stoffe nach ſchreiben ſie ſich zum Theil aus dem Auslande, namentlich aus der Provençaliſchen Poeſie her; ihre Ausbildung aber haben ſie erſt in Deutſchland erhalten und wären, ganz auf deutſchem Boden erwachſend, vielleicht noch myſtiſcher geworden. — Aeußerlich erſcheinen ſie unvollendet, weil ſie nicht ganz bis zum Myſtiſchen durchgedrungen ſind und das myſtiſche Streben ſich nicht völlig geſättigt hat. Alle dieſe Gedichte beziehen ſich auf eine particuläre eigenthümliche chriſtliche Offenbarung. Der heilige Gral, das Abendmahlsgefäß Chriſti, das verſchiedentlich gedeutet wird, erſcheint als der Quell

aller Exiſtenz, im Beſitz tugendhafter Menſchen, die er ſchon auf Erden durch Wunder ſelig macht. Die moraliſche Seite iſt in der Brüderſchaft von Rittern ausgebildet, die mehr in ſittlich frommem Leben dargeſtellt, als myſtiſch gezeichnet werden, wodurch die Moralität ſich von dem religiöſen Princip abſondert. Den hiſtoriſchen Stoff dieſer Gedichte macht die Geſchichte der Könige des heiligen Grals, Titurel, Parcival, Lohengrin, aus.

Vollendeter epiſch geſtaltet iſt die zweite Gattung, das tragiſche Epos, in dem Liede der Nibelungen, welches Werk eines von denen iſt, die in der Weltgeſchichte Epoche machen, und ein dem geiſtigen Gehalte nach durchaus vollendetes. Man kann über den Werth dieſes Gedichtes, beſonders in der Vergleichung mit Homer, viel hin und her ſtreiten, muß aber jedenfalls anerkennen, daß das Nibelungenlied einen unbegreiflich tiefen tragiſchen Sinn hat und durch den tragiſchen Grundgedanken, der auf die innerſte Natur des Menſchen geht, wirklich zu einem Wunder der Poeſie wird. Es enthält die Darſtellung einer menſchlichen Welt in ihrem ewigen Verhältniſſe zur Idee, vermöge deſſen dieſe Welt, eben weil ſie eine ideale, eine heroiſche iſt, ſich verzehrt und untergeht; alſo die Auflöſung der Wirklichkeit in die Idee. Alles geht hier von einzelnen Perſonen, nichts von göttlicher Schickung aus. Die innere Einheit der Handlung wird bei aller Verwickelung durch Reflexion dem Leſer immer gegenwärtig erhalten und dieſe durch den Gedanken eines allgemeinen Schickſals verknüpft. Das tragiſche Princip hat ſich hier zum Epos geſtaltet, und eben dieſes tragiſchen Charakters wegen kann die Gottheit als unmittelbare Thätigkeit hier gar nicht einwirken. Das

Göttliche in dieſem Gedicht iſt das Schickſal, das durch das beſtändige Bewußtſein des Ausganges zur Vorſehung wird. So wird das Tragiſche, indem es planmäßig iſt, ins Epiſche verwandelt. Die Reflexion hat hier immer das Ganze vor Augen, und das Einzelne hat nur in Beziehung auf dieſes Bedeutung; daher hier nicht die ſelbſtändige Ausbildung des Einzelnen, wie im Homer, ſtattfinden kann.

Das myſtiſche und das tragiſche Princip fließen in einander, als das Werden der epiſchen Kunſt, in der eigentlichen Ritterpoeſie, welche durch alles Epiſche der neueren Zeit ſich hindurch zieht. So wird aus dem myſtiſchen ein moraliſch=didaktiſches Epos in den älteſten Rittergedichten, wie in dem unvergleichlichen Triſtan; aus dem tragiſchen ein mimiſches, beſonders bei Arioſt, wo alles von der lebendigen, reichen Darſtellung der Wirklichkeit ausgehet; doch immer mit dem tragiſchen Sinne im Hintergrunde.

Es ſind nun die allegoriſchen Arten des neueren Epos zu betrachten, und zwar zuerſt die vom Begriff ausgehenden, ſofern derſelbe entweder als allgemeiner Geſichtspunkt, oder als beſonderer gefaßt wird. Da in der neueren Poeſie alles auf der Individualität beruht, ſo muß auch das von dem allgemeinen Begriff ausgehende Epos eine ſittliche Bedeutung haben. Wo hingegen der Begriff als beſonderer auf die Wirklichkeit angewendet wird, muß die Bedeutung mehr phyſikaliſch werden. Auf der allgemeinen Seite ſteht das univerſelle Epos, auf der beſonderen das Mährchen.

Von jenem zugleich ſittlichen univerſellen Epos haben wir nur ein vollendetes Beiſpiel: die **divina commedia** des Dante, in welcher das Univerſum in der

Einheit des Begriffes und eben daher unter ſittlichem Princip dargeſtellt wird. Man kann dieſes Epos ein didaktiſches nennen; denn es geht von einem wiſſenſchaftlichen, dogmatiſchen Standpunkte aus. Das Wichtigſte aber iſt die Offenbarung der Idee durch das Univerſum, wodurch das Gedicht im Ganzen allegoriſch wird, während es zugleich ganz myſtiſchen Charakter hat, indem das Symbol mit der Allegorie zuſammenfällt. Die Allegorie iſt hier vollendet und ihre eine Seite ſtellt ſich ganz myſtiſch dar. Daher erkennt man bei Dante immer die Vereinigung zweier Welten und das Bewußtſein eines Lebens in zwei Welten zugleich, indem das ganz ſpeciell Wirkliche mit dem Weſentlich-Ewigen immer unmittelbar zuſammenfällt. Die Gottheit muß hier immer unter dem Begriff aufgefaßt werden und erſcheint daher nicht perſönlich handelnd, alſo mythiſch, ſondern nur unter Bildern, nie in wirklicher Perſönlichkeit dargeſtellt.

Das Mährchen faßt eine Sphäre wirklicher Erſcheinungen zuſammen, und ſtellt ſie als geſetzmäßig dar unter beſtimmten Begriffen einer eigenen Mythologie. Es bildet ſich immer ſeine eigene Mythologie, oder modificirt wenigſtens eine hergebrachte durch die beſondere Anwendung auf eigenthümliche Weiſe. Es hat daher durchaus einſeitigen Sinn und darf nie zu univerſell ſein wollen. Indem es ſich eine Mythologie für dieſen beſtimmten Stoff ſchafft, entſteht ein Kreis von mythiſchen Bildern, die als unmittelbare Deutung der Naturkräfte und der ſittlichen Mächte in ihrer Wirklichkeit verſtanden werden müſſen. Daher findet ſich das Mährchen meiſt in ſolchen Zeiten und Nationen, wo der Einfluß der nationalen Religion ſchon geſchwächt iſt. — Bei den Arabern iſt dieſe Gattung vorzüglich ausgebildet

worden, weil bei ihnen die Gottheit durch den Muhamedanismus ganz zum Abſtractum geworden war. Aber auch in neueren Zeiten haben wir Mährchen entſtehen ſehen als Beweis, daß die religiöſe Mythologie nicht mehr im Volke lebt. — Das Mährchen muß ſich durchaus an einen beſtimmten Kreis halten; je weniger es dieſen überſchreitet, deſto weniger thut es der religiöſen Mythologie Eintrag. Unter den neueren Mährchen kann man keine höher ſtellen, als die von *Göthe* und von *Tieck*. Ein berühmtes Mährchen von *Novalis* hat in der That hohen Werth, will aber zu univerſell ſein und verwirrt ſich in ſeiner willkührlichen Mythologie.

Wir ſchreiten nun zu dem allegoriſchen Epos der Neueren fort, welches von der *Wirklichkeit* ausgehet. Dieſe kann in der neueren Kunſt weder bloß durch Reflexion, wie bei den Alten, noch unter der Form bloß ſinnlicher Auffaſſung dargeſtellt werden. Die Wirklichkeit hat in der allegoriſchen Kunſt höhere univerſelle Bedeutung, in ſofern ſie ſich an die Individualität, an den *Charakter* anſchließt. Auf der andern Seite aber muß auch die Beziehung auf die bloße Beſonderheit hier ſtatt haben, wodurch die Erſcheinung der Individualität im beſonderen Leben hervorgehoben wird, die Seite der *Situationen* und Begebenheiten. — Das Epos der Wirklichkeit, welches ſich als univerſell an den Charakter anſchließt, iſt der *Roman*; dasjenige welches von der Beſonderheit ausgehet und ſich an die Situation anſchließt, die *Erzählung*.

Der *Roman* iſt die Entwickelung des Charakters auf univerſelle Weiſe, ſo daß in dem beſonderen Charakter zugleich die Bedeutung menſchlicher Individualität überhaupt

liegt, und derſelbe ſich durch ſeine Exiſtenz zugleich entwikkelt und wieder aufhebt, indem er in die Idee zurückgeht. Die weſentlichen Forderungen für den Roman liegen alſo darin, daß er allgemeine Bedeutung habe, indem der Charakter nie ein bloß zufälliger, durch äußere Erſcheinung beſtimmter, ſondern Repräſentant der menſchlichen Individualität überhaupt iſt, mithin nie der einzelne Charakter, ſondern das Princip in ihm die Hauptſache iſt; daß aber auf der andern Seite alles im Charakter liege und die Entwikkelung deſſelben des Menſchen Schickſal beſtimme. Der Charakter iſt im Romane zugleich das Schickſal des Menſchen, das Princip ſeiner Begebenheiten. Solche Schickſale, die ſich aus der Perſönlichkeit entwickeln laſſen, ſind daher dem Romane die angemeſſenſten, für welchen eben deßwegen die Liebe ein Hauptgegenſtand iſt.

Aus dem Bemerkten fließen noch zwei charakteriſtiſche Eigenſchaften des Romans. Aus der Allgemeinheit nämlich geht die Gleichgültigkeit hervor, mit welcher der Dichter die wirkliche Handlung behandeln muß, worin ſich der Roman weſentlich dem antiken Epos nähert. Der Dichter erhebt ſich über alles Einzelne und nimmt kein beſonderes Intereſſe an Perſonen oder Begebenheiten. Daher auch die klare, ruhige, durchſichtige Form, in welche der Roman ſeinen Gegenſtand faßt, ohne Deklamation und beſonderen Schwung in einzelnen Stellen. — Mit der Beſonderheit hängt die Ironie zuſammen, die ſich im Romane vorzüglich ausſprechen muß, da der Charakter hier als weſentlicher, und doch zugleich als nichtig erſcheint.

Keine neuere Dichtungsart hat mit dem alten Epos nähere Verwandtſchaft, als der Roman. Die allegoriſche Dich-

tung wird hier der ſymboliſchen ähnlich, unterſcheidet ſich aber davon durch die reine Beſonderheit. Jene Aehnlichkeit zeigt ſich nicht nur in der eben bemerkten Gleichgültigkeit, ſondern auch in den Epiſoden, die als für ſich beſtehende Ganze heraustretend, dem Romane unentbehrlich ſind; denn wenn alles ſich in einen Zuſammenhang verflöchte, ſo würde das proſaiſche Verhältniß von Zweck und Mittel überwiegen. — In Göthe's Wilhelm Meiſter ſind mithin die Bekenntniſſe einer ſchönen Seele ganz dem Romane angemeſſen, nur auffallend durch ihre Länge und weil ſie einzeln ſtehen. Nirgends ſind die Epiſoden ſchöner, als in Cervante's Don Quixote, wo die eingeſchalteten Novellen dem Gedichte weſentlich ſind und immer allegoriſche Beziehung auf den Hauptgedanken des Ganzen haben. — Auch in der ruhigen, mit Reflexion begleiteten Darſtellung des Romans zeigt ſich die Aehnlichkeit mit dem alten Epos.

Zum Romanſchreiben gehört durch Erfahrung erworbene Weisheit, die ſich in beſtändigen Betrachtungen und Reflexionen äußert. Das Einzelne muß immer zugleich die allgemeine Bedeutung haben, ſo daß ſich im Romane die Principien des Idylls und der Satyre vereinigen. Die vollendete Wirklichkeit hat der Roman vom Idyll, die Reflexion von der Satyre.

Tragiſches und Komiſches können ſich im Roman ſcharf von einander ſondern auf ähnliche Weiſe, wie im reinen Epos in dem Gegenſatze des Myſtiſchen und Tragiſchen. Die myſtiſche Seite ſtellt ſich hier tragiſch dar, die andere mehr in die Wirklichkeit übergehende komiſch. Don Quixote iſt beinahe der einzige komiſche Roman; der erſte rein tragiſche Roman ſind Göthe's Wahlverwandtſchaften.

Die ganze Natur iſt hier mit in die Individualität übergegangen und zeigt ſich in den Charakteren individualiſirt, ohne daß die Perſonen bloße Marionetten der Naturkräfte wären. Darum iſt der Schluß nothwendig tragiſch, und die Beruhigung, die in allem Tragiſchen liegt, iſt hier nicht durch den Sieg über die Natur ausgedrückt, ſondern dadurch, daß das Individuum in das Schickſal und die Natur aufgeht und als einerlei damit erkannt wird.

Der Roman iſt eine ſehr univerſelle Gattung und daher nach einer Seite hin auf dem Punkte ins Lyriſche überzugehen. Als lyriſchen Roman können wir Werther's Leiden betrachten. Andere Romane ſchließen ſich mehr an das antike Idyll an; ſo beſonders die ernſthaften Schäferromane der Spanier.

Dem Romane ſteht die Erzählung entgegen, als epiſche Darſtellung der Wirklichkeit von dem Principe des gegebenen Verhältniſſes, der Situation oder Begebenheit aus. Eine Erzählung darf nicht die Entwickelung des Charakters zum Gegenſtande haben, ſondern dieſen durch die Situation entſtehen und ſich bilden laſſen. Dies geſchieht beſonders unter zwei Modificationen: nämlich indem entweder die Beſtimmung von Charakteren durch Begebenheiten, oder die Begebenheiten überhaupt als allgemein menſchliche dargeſtellt werden. Letzteres iſt die Aufgabe der Novelle, in welcher die einzelne Situation, als eine allgemeine entwickelt, auf Begriffe der Erfahrung bezogen wird. So iſt beſonders in den italiäniſchen Novellen des Boccaccio und Anderer die Situation als allgemein menſchliche die Hauptſache, ohne höhere ethiſche oder religiöſe Beziehung. Die Novelle hat in ſofern die nächſte Aehnlichkeit mit dem Idyll.

— Die Erzählung im engeren Sinn läßt mehr den Charakter durch die Situation beſtimmt werden. Das Allgemeine in ihr iſt die Wirkung der Verhältniſſe auf den Charakter. Hierin hat ſich Heinrich von Kleiſt beſonders ausgezeichnet, deſſen Erzählungen, vor allen ſein trefflicher Kohlhaas, wahrhaft poetiſch ſind.

2. Von der lyriſchen Poeſie.

Weil die lyriſche Poeſie ganz allegoriſch iſt und in der Beziehung entgegengeſetzter Elemente beſteht, ſo fließen die Gattungen hier mehr in einander und können ſich nicht ſo ſcharf ſondern, wie im Epos, wo das Symbol überwiegt.

Die lyriſche Poeſie geht von dem Gegenſatze des Allgemeinen und Beſonderen aus, welcher ſich darin zeigt, daß die Entgegengeſetzten durch wirkliche Thätigkeit auf einander bezogen werden müſſen und dadurch die Idee bilden. Nicht die vollendete, ſondern die ſich erzeugende Idee iſt Gegenſtand der lyriſchen Kunſt, in welcher daher immer ein Streben von dem Beſonderen zum Allgemeinen, oder umgekehrt ſtattfindet.

Die lyriſche Poeſie beruht entweder auf der Entfaltung eines höheren Begriffes in der Wirklichkeit (religiöſe Lyrik); oder darauf, daß ſich das Endliche zum Begriff hinauf läutert, ſich nach ihm ſehnend auf ihn bezieht. Dieſes gegenſeitige Streben, wodurch Alles Beziehung und Uebergang wird, macht den lyriſchen Charakter aus; nicht die Subjectivität allein. Es kann auch reine Darſtellung der Beziehungen den Inhalt des Lyriſchen bilden, wobei die Perſönlichkeit des Künſtlers nicht bedeutend hervortritt; alſo bloße mit Reflexion verbundene Darſtellung, wie bei Pindar;

nur daß die Stoffe immer in beſtimmter Beziehung, nicht in ſelbſtändig abgerundeter Form, wie im Epos, erſcheinen.

Die Beziehung ſelbſt geſchieht durch die Phantaſie des Dichters; aber das Zuſammentreffen des Allgemeinen und Beſonderen, die Einheit dieſer beiden Seiten im Momente der Wirklichkeit kann nur vollſtändig ausgedrückt werden durch eine Erſcheinung, in welcher der Begriff ganz Wirklichkeit wird. Dieſe Form, dies verknüpfende Schema giebt der lyriſchen Poeſie die Muſik, in welcher der reine Begriff als Wirklichkeit auftritt.

Die Beziehung kann in der lyriſchen Poeſie durch Reflexion (Betrachtung oder Witz), aber auch durch Darſtellung oder Empfindung bewirkt werden, indem das Beſondere auf den Begriff zurückgeführt wird. Vollſtändig aber können dieſe beiden Enden nur dadurch verbunden werden, daß die Idee als innere Einheit immer gegenwärtig erhalten wird, weil ſonſt ein abſtractes Verhältniß entſtehen würde. Dies nun geſchieht durch Unterlegung der allgemeinen Form der Idee, und darin eben beſteht die Function der Muſik, welche die Idee als innere Einheit in aller Mannichfaltigkeit der Aeußerungen gegenwärtig erhält.

Die Muſik iſt jedoch nur für die Arten lyriſcher Poeſie nothwendig, in welchen ſich die Gegenſätze völlig trennen. Wo die Reflexion eintritt, kann die Muſik nicht gleiche Bedeutung haben, weil da ſchon eine Vermittelung durch den Verſtand gegeben iſt. Jedoch iſt auch in dieſem Falle die Muſik nicht ausgeſchloſſen, zumal in der überwiegend ſymboliſchen Kunſt der Alten. Das Symbol erſcheint hier als Verbindung der Gegenſätze und muß daher einen allegoriſchen Zwieſpalt in ſich enthalten, den die Muſik auflöſt.

Wo hingegen, wie in der neueren Kunſt, die Allegorie überwiegt, iſt mit jedem Extrem ſein Entgegengeſetztes ſchon verbunden und mithin die Muſik nicht unentbehrlich. Scheiden ſich aber die Entgegengeſetzten ſchärfer, ſo wird ſie auch in der neueren Lyrik eintreten müſſen.

Die Verbindung der Muſik mit dem Drama hat ihren Grund in demſelben Gegenſatze. Im Drama nämlich trennt ſich die Idee in zwei Richtungen und ſondert ſich in ſich ſelbſt allegoriſch ab. Im alten Drama aber iſt die Verbindung mit der Muſik nothwendiger, weil in dieſem die Idee immer einſeitig aufgefaßt iſt. Aus dem Bedürfniß, die Komödie zur Idee zu erheben, entſteht auch der hohe lyriſche Schwung, den die alte Komödie oft nimmt. — Bei dem neueren Drama iſt die Muſik nur da nothwendig, wo die entgegengeſetzten Elemente der Allegorie als abgeſonderte erſcheinen.

Die Verskunſt der lyriſchen Poeſie iſt die künſtlichſte, weil dieſe Gattung am meiſten muſikaliſch iſt und daher in der Sprache ſchon mehr Muſik haben muß als die andern poetiſchen Gattungen.

Bei der Eintheilung der lyriſchen Kunſt muß der Unterſchied zwiſchen antiker und moderner Poeſie an die Spitze geſtellt werden. Es iſt übrigens ſchon bemerkt worden, daß die Gattungen ſich hier nicht ſo beſtimmt ſondern laſſen, wie in der epiſchen Poeſie, wo ſich das Symbol immer abſchließt, während hier alles im Uebergange begriffen iſt. Es können nur gewiſſe Standpunkte unterſchieden werden, die in dem Fluſſe der Lyrik feſte Momente bilden.

Dieſer Standpunkte müſſen drei ſein, indem 1) die Wirklichkeit aufgefaßt und in dem Einzelnen der Begriff wahr-

genommen wird, ſo daß das Gefühl ſich zum Begriffe erhebt; oder 2) der Dichter auf dem Mittelpunkte zwiſchen beiden Seiten ſteht und die Entgegengeſetzten verbindet; oder endlich 3) von dem Begriffe als dem Göttlichen aus- und in die Wirklichkeit übergegangen wird. Dieſe drei Stufen müſſen ſich in der alten, wie in der neuen Kunſt finden. Bei den Alten aber, deren Lyrik wir zunächſt nach dieſen drei Standpunkten betrachten, behält auch das Lyriſche immer einen ſymboliſchen Charakter, und es findet weniger Verbindung der Extreme ſtatt, als Erſchöpfung der Idee in jedem Extreme. Das Streben iſt, durch die Allegorie das Symbol wiederherzuſtellen.

Auf dem erſten Standpunkte, dem der Beſonderheit oder dem irdiſchen, wo die Idee als in Wirklichkeit übergegangen betrachtet wird, ſtrebt die alte Kunſt, durch Vollendung der Idee in dem Einzelnen der Wirklichkeit das Symbol herzuſtellen. Hier muß alſo das Beſondere zwiefach aufgefaßt werden: 1) ſo daß in der Richtung auf das Einzelne das ganze Bewußtſein ſich erſchöpft; 2) ſo daß das Beſondere unter allgemeine Geſichtspunkte erhoben wird und als Modification derſelben erſcheint.

Die erſte Auffaſſungsweiſe begründet das L i e d, wofür ſich bei den Alten kein beſtimmter Terminus findet. Es gehören hieher d i e lyriſchen Gedichte, die eine einzige Empfindung oder Richtung des Gemüthes auf das Mannichfaltige ſo ausdrücken, daß darin das ganze Bewußtſein des Dichters ſich erſchöpft. So die Liebesgedichte und alle andern, die eine einzelne heftige Leidenſchaft ſo darſtellen, daß ſie als etwas Göttliches, Univerſelles erſcheint. Daher findet ſich ſo große Leidenſchaftlichkeit, ja Raſerei in den Gedich-

ten dieſer Art. Das ganze Individuum fühlt ſich nur noch in dieſem momentanen Zuſtande der einzelnen Leidenſchaft.

Die entgegengeſetzte Seite beſteht darin, daß das Gemüth die verſchiedenen Empfindungen als Modification ſeiner ſelbſt unter allgemeinen Geſichtspunkten entwickelt. Herrſcht hier die Empfindung vor, ſo entſteht die **Elegie**; findet mehr ruhige Betrachtung ſtatt, ſo entſteht die **Epiſtel**, die durch die Satyre an das Epiſche grenzt. — Wenn man ſagt, die Elegie enthalte gemiſchte Empfindungen, ſo hat dieſe Beſtimmung darin ihren Grund, daß die Elegie dem Liede entgegen ſteht, in welchem nur **eine** Empfindung herrſcht. Die Elegie geht von einem allgemeinen Geſichtspunkte aus, indem das Bewußtſein als Einfaches, Beharrliches in allem Wechſel der Empfindungen ſtehen bleibt. — Drückt ſich dieſe Stimmung mehr als Reflexion, als allgemeine beharrende Erkenntniß aus, ſo entſteht die Epiſtel, die ſich von der Satyre dadurch unterſcheidet, daß dieſe die einzelnen Thatſachen unter allgemeine Geſichtspunkte zuſammenfaßt, während die Epiſtel nicht von Thatſachen, ſondern von allgemeinen Sätzen ausgeht, für welche die Thatſachen nur Belege ſind. Dies iſt der Unterſchied dieſer beiden Gattungen bei **Horaz**.

Das **Epigramm** iſt, wie die Epiſtel, als eine Uebergangsform aus dem rein Lyriſchen in die Region der Reflexion anzuſehen, daher beide an das Epos, und zwar das Epigramm an die gnomiſche Poeſie, ſich anſchließen. Im Epigramm wird die äußere Erſcheinung durch Witz in die Idee zurück verſenkt. Sofern dies mehr das Werk der unmittelbaren Stimmung, des Gefühls, als der Reflexion ſein muß, gehört das Epigramm zur lyriſchen Poeſie. Die

meiſten Epigramme jedoch ſind bloß Spiele des Verſtandes=witzes. Ein gutes Epigramm erfordert ein ſo vielſeitiges, reiches Leben des Gemüthes, daß ſich daſſelbe mit ſeiner ganzen Thätigkeit an den äußerſten Moment der Erſcheinung anſchließen kann, und iſt in ſofern ein Beleg einer höchſt vollendeten Cultur.

Auch auf der zweiten Stufe der lyriſchen Poeſie, welche die mittlere Region der Reflexion ausmacht, findet ein zwie=facher Standpunkt ſtatt. Der Charakter der alten Lyrik be=ſteht überhaupt in dem Hineintreiben der Idee in die Wirk=lichkeit. Daher findet ſich auch hier Auffaſſung des Begrif=fes in der vollen Wirklichkeit, aber hier als Begriff, nicht als Stimmung des Gemüthes; ſo entſteht die lyriſche Poe=ſie der Darſtellung. Die andere Seite beſteht darin, daß der Begriff das Mannichfaltige zu ſich erhebt und es ſo als Entwickelung eines gegenwärtigen Begriffes erſcheinen läßt. — Die erſte Richtung findet ſich hauptſächlich in dem heroiſchen Hymnus; die zweite in der eigentlichen Ode oder dem philſophirenden lyriſchen Gedichte.

Der heroiſche Hymnus iſt der Pindariſche. Die Darſtellung iſt hier epiſch, doch auf Betrachtung gegrün=det; alles iſt Symbol, erhält aber ſeine Bedeutung nur durch die Verknüpfung, die der Verſtand hervorbringt, in=dem das Symbol allegoriſch entwickelt wird. Ohne Zwei=fel iſt dies die vollendetſte Form der alten Lyrik. Gerade die ganz entgegengeſetzten Urtheile über Pindar ſind ein Be=weis ſeiner Vortrefflichkeit, wie faſt immer das Schweifen des Urtheils in die Extreme. Im Pindar iſt alles plaſtiſch und zugleich von Seiten der Verknüpfung alles durchſichtig.

Die entgegengeſetzte Seite, wo der Begriff das Erſte

und die Wirklichkeit Modification deſſelben iſt, nimmt die Ode ein, die wir freilich nur aus *Horaz* kennen. Aber auch die reflectirenden Chöre in den Tragikern, beſonders in Sophokles' Antigone (z. B. V. 332 ff. πολλὰ τὰ δέινά ꝛc.) und Oedipus Tyrannos gehören hieher.

Auf dem dritten Standpunkte der antiken lyriſchen Poeſie, dem göttlichen, wird die Idee als Begriff vorausgeſetzt und bildet ſich ihre Exiſtenz, indem entweder 1) das Bewußtſein des Göttlichen ſich in eine beſondere Richtung ergießt, oder 2) der göttliche Begriff als ſolcher ſich ſelbſt ſeine Darſtellung giebt, was in dem epiſchen Hymnus geſchieht.

Die erſte Richtung, dem Liede auf dem erſten Standpunkt entſprechend, zeigt ſich in dem *Dithyrambus*, dem *Päan* und andern religiöſen Liedern, worin keine Zurückbeziehung des Gemüthes auf das Göttliche ſtattfindet, ſondern das Gemüth ſich angefüllt von der Gottheit, unter der Herrſchaft derſelben fühlt und ſich in dieſer einzelnen Richtung ausſtrömt. Daher hat die ganze hieher gehörige Poeſie orgiaſtiſchen Charakter, und die lyriſche Kunſt iſt hier nur nach einzelner Richtung und Gemüthsſtimmung ſchöpferiſch.

Wird aber ein ſolcher göttlicher Gedanke durch Darſtellung ausgeſprochen, die auf einem Begriffe beruht, ſo entſteht der *epiſche Hymnus*, in welchem alles ſymboliſch dargeſtellt wird, aber nicht in dem Sinne des Epos, ſondern als Symbol einer beſtimmten allegoriſchen Richtung, eines einzelnen beſtimmten Begriffes. Daher hat der epiſche Hymnus immer nur *eine* Gottheit und zwar nur irgend einen einzelnen Standpunkt derſelben zum Gegenſtande. Er entſpricht der Elegie auf dem erſten Standpunkte. Der my-

ſtiſche Inhalt gewinnt durch den Charakter des epiſchen Hymnus immer eine beſondere Geſtalt und erſcheint nie in univerſellem Sinne.

Durch den epiſchen Hymnus ſchließt ſich auch auf dieſer Stufe die Lyrik an das Epos an. Die mittlere Region, die der eigentlichen Reflexion, nähert ſich der dramatiſchen Kunſt. Der heroiſche Hymnus, der getanzt und dargeſtellt wurde, grenzt einerſeits an das Lied, anderſeits an den Dithyrambus. Alle drei Hauptgattungen der Poeſie berühren ſich alſo hier, wie überall.

In der neueren Lyrik iſt alles mehr Reflexion. Die lyriſche Poeſie, die ſich an das Beſondere der Wirklichkeit anſchließt, beſteht hier nicht in der Ergießung des ganzen Gemüthes in einer Richtung; ſondern bei dem Verſinken in den einzelnen Stoff bleibt immer das Gemüth als das Allgemeine gegenwärtig, und die Beziehung nöthig. Die Gegenſätze vereinigen ſich daher hier mehr, als in der alten Lyrik. Die neuere Lyrik iſt univerſeller, dagegen die alte ſich ſchärfer in einzelne Richtungen trennt; jene hat daher in dieſem Sinne höhere Bedeutung, als dieſe. — Auch die neuere Muſik hat aus demſelben Grunde in Rückſicht auf den Inhalt des Gemüthes einen tieferen Sinn. Der mächtige Einfluß, den die Muſik bei den Alten auf die Sitten und auf das wirkliche Leben übte, iſt gerade ein Beweis ihrer geringeren Tiefe. Die alte Muſik ergriff den Menſchen in ſeinem gegenwärtigen Zuſtande eben deßwegen, weil ſie nicht ſo tief ins Innerſte eindrang, wie die neuere, die alle Gemüthsſtimmungen in das allgemeine Princip zu erheben und darin zu erhalten dient.

Die Gattungen der beiden Seiten fließen in der neue-

ren Lyrik weit mehr in einander über, weil alles Beziehung und Vermittlung iſt. — Auf der erſten Stufe iſt das Lied hier ſo wohl Ausſtrömung der einzelnen Empfindung, als Modification der allgemeinen Gemüthsſtimmung. Es kann mit einer einzelnen Leidenſchaft beginnen, dieſelbe univerſeller faſſen als allgemeine Leidenſchaftlichkeit und dadurch den Uebergang zur Modification der allgemeinen Gemüthsſtimmung bilden. — Elegie und Epiſtel ſind demnach hier in das Lied mit verflochten. Durch eine ſcharfe Sonderung dieſer Gattungen wird bei den Neueren der eigentliche poetiſche Geiſt verbannt, weil die Verknüpfung aufgegeben und dadurch entweder das Einzelne roher Ausdruck einſeitiger Leidenſchaft, oder das Allgemeine trockene Betrachtung wird. Die ſtrenge Nachahmung der alten Gattungen erzeugt daher nur ſteife und hölzerne Scheinpoeſie. Göthe's römiſche Elegien ſind nur der Anregung nach antik; in der Ausführung haben ſie ganz modernen Charakter. Es iſt darin eine beſtimmte leidenſchaftliche Richtung, und das Mannichfaltige erſcheint nur als momentane Modification dieſer Stimmung, während in der alten Poeſie die Elegie einen weit allgemeineren Charakter hat.

Dagegen muß in der neueren Lyrik dieſer Stufe der Gegenſatz des Tragiſchen und Komiſchen ſich deutlich ausſprechen, vermöge der größern Univerſalität dieſer Kunſt; denn jene beiden Principien unterſcheiden ſich am beſtimmteſten, wo die größte Univerſalität iſt. Verliert ſich auch das Lied in einer Richtung, ſo muß es doch immer zugleich das Streben nach dem Weſentlichen, Allgemeinen mit einer wehmüthigen ſehnſüchtigen Beziehung darauf ausdrücken, alſo immer ein Zurückgehen in das Innere ſein.

Die zweite Stufe der lyriſchen Poeſie, die mittlere Region der Beziehung, iſt bei den Neueren nicht ſo reich und bedeutend, wie bei den Alten, weil hier überhaupt die Gegenſätze allegoriſch aus einander fallen und jeder für ſich univerſell wird; und auch hier iſt die Scheidung in zwei Seiten nicht ſo ſcharf, wie bei den Alten. Dieſe Gattungen gehören zu den ſchwierigſten der neueren Poeſie.

Die Seite der Darſtellung, auf welcher der heroiſche Hymnus der Alten ſteht, macht hier die *erzählende Lyrik* aus, wohin vorzüglich die *Romanze* gehört, die nicht zur epiſchen Poeſie zu rechnen iſt. Sie verknüpft die Facta durch Betrachtung und Stimmung des Dichters und iſt darin dem heroiſchen Hymnus der Alten ähnlich, wo aber die Betrachtung rein und allgemein iſt, während hier eine einzelne Stimmung zu Grunde liegt. Die Erzählung iſt in der Romanze nur Modification der Gemüthsſtimmung; ſo in den ſpaniſchen Romanzen vom *Cid*, in denen der Zuſammenhang kein epiſcher, ſondern ein lyriſcher iſt. Die Spanier haben jedoch auch ein wirklich epiſches Gedicht vom Cid.

Die Seite der philoſophirenden Betrachtung, auf welcher die Ode der Alten ſteht, muß hier allgemeiner und höher gefaßt werden, weil von einem univerſelleren Standpunkte ausgegangen wird. Aber auch dieſe Richtung hat nicht die Vollendung wie bei den Alten erreicht und ihre Ausbildung knüpft ſich nur an gewiſſe Völker. Hieher gehört die *Canzone* und das *Sonett*, in welchen Dichtungsarten die allgemeine Betrachtung ſich auf einen einzelnen Moment richtet. Dieſe Formen ſind jedoch vorzugsweiſe den romaniſchen Völkern eigen und können bei uns

nicht einheimiſch, wenigſtens nicht national werden. Wendet man ſie als bloße Formen an, ſo wird gewöhnlich etwas ganz Anderes daraus, wie dies die engliſchen Sonette des Shakſpeare am deutlichſten zeigen.

Die dritte Stufe, die göttliche Lyrik, das Verſinken des Gemüthes in die Betrachtung des Göttlichen, zeigt auch in der neueren Poeſie zwei Richtungen. Die einzelne Empfindung drückt das geiſtliche Lied, die allgemeine Betrachtung der Choral aus.

3. Von der dramatiſchen Poeſie.

Im Epiſchen und Lyriſchen iſt der Stoff das Beſtimmende und Weſentliche; im Drama iſt derſelbe als univerſell zu betrachten, weder als Göttliches, noch als Irdiſches allein, ſondern als beides zugleich. Darum ſtellt das Drama die Gegenwart dar, indem es Begriff und Erſcheinung nie trennt, ſondern als Eins auffaßt. Die reine Thätigkeit der Idee kommt im Drama zum Vorſchein, weder vorzugsweiſe als Symbol, noch als Allegorie; beide gehen in die Gegenwart über, worin ſich die Idee offenbart.

Nicht der einzelne Stoff iſt Zweck des Drama, und nicht durch den Stoff allein kann ſich die Idee darſtellen, wie im Epos und in der Lyrik. Hier ſind die Beziehungen überall gegenwärtig. Das allgemeine Motiv eines Drama, der Begriff des Ganzen, iſt völlig in die Wirklichkeit übergegangen, und in dieſer zeigt ſich immer nur das Streben, dieſen Begriff auszudrücken, der ſich mithin ganz in das Beſondere verliert. Epiſches und lyriſches Princip ſind hier zugleich gegenwärtig, nicht bloß dem Aeußeren, ſondern dem Begriffe nach, indem das Drama die Idee als ſolche ganz

in die Wirklichkeit verpflanzen, zugleich aber anſchaulich machen ſoll, daß die Wirklichkeit wieder in die Idee zurückgehen muß.

Man darf daher dramatiſche Werke nicht nach dem beſonderen Stoffe beurtheilen, wodurch nur eine höhere Art des Intereſſanten entſteht, die ſich an das höhere ſittliche Intereſſe wendet. Das Weſentliche der dramatiſchen Kunſt beruht nicht auf den beſonderen Stoffen und Geſichtspunkten, ſondern darauf, ob es ihr gelingt, das innere Weſen alles menſchlichen Handelns und Lebens, die Idee, aufzufaſſen, und darzuſtellen, daß ſelbſt die höchſte Wirklichkeit an ſich nichts iſt, ſondern nur in ſofern die göttliche Idee ſich darin offenbart. Nur nach dieſem Standpunkte müſſen dramatiſche Gedichte geſchätzt und die beſonderen Geſichtspunkte und Stoffe nur als beſondere Geſtaltungen jener Idee angeſehen werden.

Die Idee durchdringt ſich hier aufs vollkommenſte mit der Wirklichkeit; daher ſcheidet ſich Komiſches und Tragiſches hier am reinſten; denn wir können die Verſchmelzung der Idee mit der Wirklichkeit immer nur nach entgegengeſetzten Richtungen auffaſſen. Erſcheint die ganze Wirklichkeit als Darſtellung und Offenbarung der Idee ſich ſelbſt widerſprechend und ſich in die Idee verſenkend, ſo iſt dies das tragiſche Princip. Erkennen wir hingegen, daß die mannichfaltige unvollkommene Wirklichkeit gleichwohl überall die Idee enthält, ſo entſteht das komiſche Princip. Der Grund, warum ſich dieſe beiden Principien hier ſo beſtimmt trennen, liegt in der Univerſalität der dramatiſchen Kunſt. Dieſe Reinheit beider Principien iſt jedoch nur in der antiken Kunſt wirklich zu finden, wo die Verſchmelzung der Idee und Wirklichkeit ganz ſymboliſch iſt, dagegen in der neueren

Kunſt immer zugleich allegoriſche Beziehung und daher Vermiſchung beider Principien ſtattfindet.

Daß es in der dramatiſchen Poeſie auf den beſondern Stoff nicht allein und nicht weſentlich ankommt, hat man heut zu Tage in der Theorie eingeſehen. Zwar herrſcht immer noch die Kantiſche Lehre von der ſittlichen Freiheit als dem weſentlichen Princip des Drama; allein ſie wird allmälich mehr und mehr geſchmälert. Mit der Praxis aber ſieht es deſto ſchlimmer aus. Unſere Dramatiker wollen einzelne Gedanken darſtellen, die nicht Ideen ſondern abſtracte Begriffe ſind, wodurch man ganz in die Sphäre des gemeinen Lebens hinabgezogen wird.

Die dramatiſche Poeſie iſt die univerſelle, da ſie keinen beſonderen Stoff in Beziehung auf die Idee, ſondern die Idee ſelbſt in ihrer reinen Thätigkeit darſtellt. Indem dieſe erſchöpfend aufgefaßt wird, muß die Scheidung des Tragiſchen und Komiſchen eintreten. Ein Mittleres zu denken, wo Wirklichkeit und Idee ganz Eins würden, iſt uns unmöglich, da wir das Weſen nur durch einen Gegenſatz zu erkennen vermögen. Die vollkommene Einheit der Idee und Wirklichkeit können wir uns nicht einmal vorſtellen; es wäre dies die göttliche Erkenntniß ſelbſt. Wir ſind in der Exiſtenz befangen, die ein von der Idee abgewendetes, verlorenes und an ſich nichtiges Leben hat und nur Bedeutung, Inhalt und Werth erhalten kann, wenn ſich die göttliche Idee in ihr offenbart. Dieſe Offenbarung aber iſt nur möglich durch Aufhebung der Exiſtenz ſelbſt, und in dieſem Acte müſſen wir die Idee erfaſſen, was wir auf abſolute Weiſe nicht vermögen. Die Exiſtenz ſelbſt iſt nicht das Daſein der Gottheit; vielmehr können wir dieſes nur dadurch er-

fahren, daß durch ſeine Offenbarung die Exiſtenz aufgehoben wird. Dieſer Mittelpunkt alles menſchlichen Bewußtſeins iſt auch der Mittelpunkt der Poeſie.

Indem nun aber die Richtung dieſer Offenbarung eine zwiefache iſt, ſo entſteht die Trennung des Tragiſchen und Komiſchen. Im Tragiſchen wird durch die Vernichtung die Idee als exiſtirend offenbart; denn indem ſie ſich als Exiſtenz aufhebt, iſt ſie da als Idee, und beides iſt eins und daſſelbe. Der Untergang der Idee als Exiſtenz iſt ihre Offenbarung als Idee.

Nur hiernach iſt der beruhigende Eindruck der Tragödie richtig zu faſſen und zu erklären. Die Meiſten denken ſich als den Grund dieſer Beruhigung etwas außerhalb der Tragödie Liegendes, indem ſie meinen, der Untergang ſei nur Vorbereitung zu einer beſſeren Exiſtenz; welche Vorſtellung alſo erſt durch Reflexion zu gewinnen iſt. Neben den unglücklichen Ausgang ſetzen ſie noch als etwas davon Abgeſondertes die Hinweiſung auf eine beſſere Welt. Dieſe Anſicht iſt unrichtig, da ſie der Reflexion unterworfen iſt. Setze ich die Idee als Exiſtenz für ſich, ſo muß ich die ganze Wirklichkeit aufgeben, und es entſteht dann nicht der tragiſche, ſondern der religiöſe Geſichtspunkt. Betrachte ich aber die wirkliche Exiſtenz als vergänglich ihrer Zufälligkeit wegen, nicht ihrem Weſen nach, und dieſer zufälligen Wirklichkeit das Ewige als für ſich beſtehende Exiſtenz entgegengeſetzt: ſo entſteht ein Geſichtspunkt der gemeinen Reflexion, der beides, Wirklichkeit und Idee, in die Sphäre des gemeinen Verſtandes hinabzieht. — Der Untergang der wirklichen Welt ſelbſt iſt Offenbarung des Ewigen; es bedarf keiner Offenbarung außer derſelben. Das Opfer welches gebracht

wird, iſt ſelbſt die Gegenwart des Ewigen. Sollte ſich die Idee noch beſonders für ſich offenbaren, ſo würde ſie ſelbſt Moment der Wirklichkeit, nur einer andern, mit der gemeinen coexiſtirenden Wirklichkeit werden. — Eine außerhalb der Tragödie liegende Beruhigung darf man alſo nicht ſuchen; die Tragödie ſelbſt iſt die Beruhigung, und ihr wahrer Sinn liegt darin, daß das Zeitliche ſich ſelbſt aufhebt, in ſofern es Theil nimmt an der Idee.

Die unmittelbare Einwirkung der Gottheit als einer perſönlichen kann in der Tragödie nicht ſtattfinden, ſofern die Gottheit Einheit der Idee iſt. Anders verhält es ſich freilich bei den Griechen, deren einzelne Götter ſelbſt Zerſpaltungen der Idee ſind. — Beſtimmte Hindeutung auf perſönliche göttliche Einwirkung darf alſo in der Tragödie nicht erwartet werden; vielmehr iſt die Tragödie um ſo tragiſcher, je reiner ſie von ſolcherlei Darſtellungen iſt. In der Wirklichkeit kann ſich die Gottheit nicht perſönlich, ſondern nur dadurch offenbaren, daß das ganze Gebiet der Gegenſätze, als Gegenwart der Idee betrachtet, ſich aufhebt.

Das Komiſche beruht auf der entgegengeſetzten Richtung. Die Wirklichkeit als gegenwärtige Exiſtenz iſt nicht wegzuläugnen; aber ſie würde nicht exiſtiren können, wenn in ihr die Idee nicht wäre. Dieſe kann aber in der Wirklichkeit nur in Widerſprüchen aufgelöſt ſein. Die gemeine Wirklichkeit hält ſich in der Exiſtenz nur durch ihre relative Beſchaffenheit. Soll in ihr die Idee als gegenwärtig erkannt werden, ohne welche die Exiſtenz überhaupt nicht wäre, ſo muß ſich die Idee durch dieſe Gegenſätze ſelbſt vernichten und ſich in die gemeine Wirklichkeit aufheben. Daher entſteht im Komiſchen der Contraſt zwiſchen dem gemeinen Le-

ben und der Idee. Die Tragödie führt das Gefühl der Beruhigung mit ſich; die Komödie eine Empfindung des Behagens, indem wir wahrnehmen, daß in der gemeinen Wirklichkeit dennoch die Idee enthalten iſt, die ſich zwar in ihren Gegenſätzen aufhebt, aber zugleich mit in die Exiſtenz verflicht. Darum darf das Komiſche nie das Schlechte allein ſein, ſondern das Schlechte als Modification der Idee, die gemeine Welt als Auflöſung der Idee. Es können geringfügige, widerſprechende Motive darin herrſchen, die aber alle aus einer Idee entſprießen.

In allem Komiſchen findet daher immer ein Widerſpruch ſtatt; nicht aber für den gemeinen Verſtand. Das Komiſche erſcheint gewiſſermaßen immer als Parodie, weil die Erinnerung an die Idee ſtets gegenwärtig ſein muß. Das bloß Gemeine, Nichtswürdige, als ſolches dargeſtellt, wie es in den neueren bürgerlichen Luſtſpielen herrſcht, liegt außer den Grenzen der Kunſt. Die Poſſe malt das Schlechte als Schlechtes; das bürgerliche Schauſpiel das Schlechte als Gutes; beides iſt gleich verwerflich. Das Schlechte muß nur als Reflex der Idee erſcheinen. So liegt bei Ariſtophanes in den Wolken das Komiſche darin, daß die wahre Idee der Weisheit und Philoſophie an das gemeine Leben angeſchloſſen und darein verwandelt iſt. — Die ganze Nichtigkeit des Wirklichen würde in dem Komiſchen nicht zur Erſcheinung kommen, wenn nicht die Idee darin wäre. Wäre es das bloße gemeine Leben, ſo würde es Niemand lächerlich finden; nur durch den Contraſt der Idee erſcheint die Wirklichkeit als nichtig, und nur dadurch entſteht die komiſche Wirkung.

Bei der Eintheilung der dramatiſchen Poeſie muß

vor allem die alte und die neuere Kunſt unterſchieden werden. In der alten ſymboliſchen Kunſt findet ſich die reine Sonderung des Tragiſchen und Komiſchen. Die Idee wird als unmittelbar gegebene Gegenwart aufgefaßt, womit die vollſtändige Aufhebung der Gegenſätze nothwendig verbunden iſt. — In der neueren Kunſt hingegen ſehen wir die Thätigkeit wirken, welche die Gegenſätze des gemeinen Lebens gegen einander aufhebt; wir ſehen die Entwickelung, Beziehung und Beſtreitung der Gegenſätze; der ganze Standpunkt iſt ſomit ein allegoriſcher. — Das Große des alten Drama liegt in der plötzlichen Aufhebung der Gegenſätze und der unmittelbaren Gegenwart der Idee. Aber die Erforſchung und Erkennung der Idee, die Auffaſſung derſelben in ihrem Innerſten kann das alte Drama nicht bewirken. In dem neueren Drama bleibt bei aller Auflöſung in Beziehungen immer die Idee als innere Einheit, als abſolute Bedeutung der Handlungen gegenwärtig, während bei den Alten die Gegenwart des Ewigen nur eine negative iſt, indem ſie immer in der Aufhebung der Wirklichkeit beſteht. Daher erſcheint das Schickſal der Alten ſo negativ und zerſtörend, obwohl es zugleich der poſitive Grund der Dinge iſt.

In der neueren Kunſt iſt nicht, wie in der alten, Tragödie und Komödie rein geſchieden. Das neuere Drama kann daher nicht nach dieſer Beſtimmung, ſondern nur nach drei verſchiedenen Stufen eingetheilt werden. Auf der erſten Stufe ſchließt ſich das Drama an ein beſtimmtes Syſtem von Begriffen an; auf der zweiten Stufe, der vollkommenſten, löſen die Begriffe ſelbſt ſich ganz in Thätigkeit auf; auf der dritten geht das Drama ins Einzelne hinein und der Charakter iſt die Hauptſache.

In dem antiken Drama erfordert die Vollendung des Symbols, daß der Act der Durchdringung von Idee und Wirklichkeit als abgeſchloſſen erſcheint; und dies kann nur nach entgegengeſetzten Richtungen geſchehen. — In der Tragödie muß die Darſtellung nicht auf den Stoff gehen, nicht dieſer darf als Offenbarung der Idee, mithin als etwas über der gemeinen Wirklichkeit Stehendes, Vollendeteres erſcheinen. Der Stoff iſt nur da, um die Idee ihrer Form nach zu offenbaren und hat die Bedeutung der Exiſtenz überhaupt, in ſofern ſie im Gegenſatz der Idee eine nichtige iſt. Die Hauptperſon in der Tragödie muß daher, wie Ariſtoteles trefflich bemerkt, weder durch Tugend, noch durch Schlechtheit ſich auszeichnen, ſondern ſo ſein, wie die Menſchen gewöhnlich ſind; wohl aber äußerlich ausgezeichnet an Macht und Glücksgütern, damit man den Charakter der Exiſtenz überhaupt an ihr wahrnehmen könne.

Die Franzoſen ſuchen ausgezeichnete Situationen und Leidenſchaften, wenn auch nicht Charaktere, als Stoff für die Tragödie. Bei ihnen hat das Piquante, Ungewöhnliche, Sonderbare in dieſer Hinſicht am meiſten Beifall gefunden. Man denke nur an Racine's Phädra. An einer ſo widerſinnigen, ſeltenen Leidenſchaft kann ſich das Schickſal überhaupt nicht offenbaren. — Die Deutſchen hingegen ſtreben gewöhnlich, den Charakter als ganz ausgezeichneten darzuſtellen; ſo. z. B. die Werner'ſchen Helden, über die man nur lachen kann, je mehr Kunſtſtücke ſie machen, um ſich hervorzuthun.

In den gewöhnlichen Verhältniſſen des Lebens, die alle Menſchen treffen können, muß ſich die Idee offenbaren. Dies kann aber nur dadurch geſchehen, daß durch dieſelben

die Idee in Widerſpruch mit ſich ſelbſt geräth, aus welchem Grunde dann die Wirklichkeit als nichtig erſcheint. Hierbei iſt jedoch immer die Rede von der ewigen Beſchaffenheit des Menſchen, nicht von ſeinem zeitlichen Sein. Die Idee ſelbſt geräth mit ſich in Widerſprüche, die ſich auflöſen; und dieſer Widerſpruch des Guten im Inneren des Menſchen iſt das wahre Feld der Tragödie. Aeſchylus hat dies Verhältniß in der Oreſtia klar ausgedrückt, vorzüglich in den Eumeniden, wo er den Widerſtreit der Pflichten als einen förmlichen Rechtsſtreit darſtellt. — Der Menſch kann ſeinen Verpflichtungen nicht genügen; die Idee in ihm hebt ſich ſelbſt auf, und durch dieſe Zerſtörung wird einleuchtend, daß die Sphäre der Idee eine höhere, eine ewige iſt.

Die Perſonen der Tragödie müſſen alſo weder ſittlich, noch geiſtig beſonders ausgezeichnet, und die Handlung muß eine ſolche ſein, wie ſie im wirklichen Leben zu ſein pflegt. Die Verkettung derſelben muß nicht im Drang äußerer Umſtände, am wenigſten im bloßen Zufall liegen (wie in manchen neueren ſogenannten Tragödien, z. B. den Müllner'ſchen); ſondern ſie muß ſo beſchaffen ſein, daß die äußeren Umſtände und die inneren Entſchlüſſe ganz in Eins zuſammen fallen. In dieſer Hinſicht iſt der Oedipus des Sophokles das vollendetſte Beiſpiel. Alle Vergehungen der Hauptperſon kann man durch äußerliche Umſtände entſchuldigen; aber ſie ſind immer zugleich moraliſche Handlungen, die dem Thäter zugerechnet werden; und darin eben liegt das Große und Furchtbare der alten Tragödie.

Auf der einen Seite liegt in der Tragödie die Aufhebung der menſchlichen ſittlichen Exiſtenz (nicht allein der ſinnlichen), in ſofern ſie Exiſtenz iſt; zugleich aber erſcheint die-

ſer volle Widerſpruch im Menſchen als das einzige Mittel der Erhaltung ſeiner Exiſtenz. Die ſittliche Idee könnte nicht in die Wirklichkeit eingehen, wenn ſie nicht in die Widerſprüche der Exiſtenz einginge. Der Antheil des Chores nun in der antiken Tragödie iſt es, darzuſtellen, wie die ganze menſchliche Gattung dadurch in der Exiſtenz erhalten wird, daß die ſittliche Idee ſolcher Widerſprüche fähig iſt. Die Hauptperſonen als Individuen gehen unter; der Chor als Repräſentant der ganzen menſchlichen Gattung vermittelt die Widerſprüche durch fortſchreitendes Uebergehen und erhält durch dieſe reflectirende Vermittlung die Idee als exiſtirend aufrecht, ohne unmittelbar an der Handlung Theil zu nehmen oder in das Factum ſelbſt einzugehen; denn ſobald die Exiſtenz als beſonderes Factum aufgefaßt wird, iſt die Vernichtung durch die Widerſprüche nicht zu vermeiden.

Die Komödie iſt der gerade Gegenſatz der Tragödie. Die Idee iſt hier in die gemeine Wirklichkeit aufgelöſt, die als Entſtellung, aber zugleich als Daſein der Idee dargeſtellt wird. Die Komödie zeigt, wie die Idee gemeine Exiſtenz geworden, und zugleich dieſe nichts anders als Idee iſt. Daher liegt bei der Komödie in der Haupthandlung der vorzüglichſte Sinn und Werth. Die Vorſtellung, die Handlung in der Komödie ſei eine bloß zufällige, welche Anſicht ſelbſt Schlegel aufſtellt, iſt ſchwach. Der Weltlauf des gemeinen Lebens iſt die Hauptſache; dieſer aber iſt nicht Zufall, ſondern die allgemeine Natur der Wirklichkeit, welche dadurch komiſch wird, daß wir ſie gleichwohl als Ausdruck der Idee erkennen.

Dieſe Beſtimmung reicht jedoch für das antike Drama

nicht hin, welches vermöge ſeiner ſymboliſchen Beſchaffenheit dieſen nichtigen Weltlauf in dem Punkte auffaſſen mußte, wo er ſich ſchon vernichtet hat. Das antike Drama kann die Motive des entſtehenden Weltlaufs nicht darſtellen, weil dieſe Darſtellung allegoriſch wäre. Die antike Komödie muß daher den Weltlauf als gegeben, als gegenwärtig auffaſſen, was die Sache ſchwieriger macht. In ihr kann keine Verwickelung ſtattfinden, wodurch die Gründe des Weltlaufs aufgezeigt würden. Daher ſondert ſich der Chor und die Parabaſe in der alten Komödie völlig ab.

Der Chor hat hier nicht dieſelbe Bedeutung wie in der Tragödie; ſondern ſeine Aufgabe iſt die ausdrückliche Darſtellung, daß die Idee hier mit ſich in Contraſt gerathen, auf den Kopf geſtellt iſt. Er ſtellt daher eine verkehrte, widerſinnige Weltordnung, oft aus fingirten Perſonen beſtehend (Wolken, Vögel, Fröſche u. ſ. w.) als weſentlich an die Spitze, wodurch die Idee ihr eigenes Zerrbild und zum Unſinn wird. — Die Parabaſe ſagt: dies ſei der gemeine Weltlauf, ſo wie der Chor ſagt: dieſes ſolle gleichwohl die Idee vorſtellen. Die Parabaſe giebt zu verſtehen, was die Komödie darſtellt, ſei am Ende der Zuſtand, in dem wir alle uns ſelbſt befinden; es ſei das gemeine Leben überhaupt. Sie iſt keineswegs bloß zufällig und national, kein bloß muthwilliges Herausſtreten aus der Handlung, ſondern ein weſentliches Element der alten Komödie. Wäre die Parabaſe nicht, ſo wäre die Ariſtophaniſche Komödie eine bloße Poſſe; die Parabaſe ſowohl, wie der Chor, ſind unentbehrlich, um der Komödie die wahre Bedeutung zu geben. Die wirkliche Welt ſelbſt wird in fortwährenden Contraſt verwandelt, und nur in ſolchem kann die Idee in der Wirk-

lichkeit ſein. — In unſerer neuen Komödie wird die Parabaſe durch den Humor oder die Ironie erſetzt, und iſt nur mehr ins Ganze verflochten.

Das neuere Drama hat den großen Vorzug vor dem alten, daß es beide Seiten zugleich darſtellen und die Exiſtenz der Idee aus ihrem göttlichen Urſprung herleiten kann. Dadurch wird der Chor entbehrlich, der ſich hier durch die Reflexion der Einzelnen über die Handlung ausdrückt, und der innere Organismus der künſtleriſchen Idee wird durchſichtiger, indem die inneren ewigen Gründe hier als unmittelbar gegenwärtig dargeſtellt werden. Die unmittelbare Gegenwart des Ewigen in der Wirklichkeit iſt aber das Myſtiſche; und ſo ſind Shakſpeare's Stücke rein myſtiſch. — Das antike Drama hingegen hat den Vorzug der unmittelbaren ſinnlichen Geſtaltung und des rapiden Fortſchrittes der Handlung, wie er z. B. im Oedipus Tyrannus ſich findet.

In das tragiſche und komiſche kann das neuere Drama nicht geſondert werden; es iſt vielmehr eigentlich um ſo vollkommener, je mehr beide Principien darin vereinigt ſind. Der Unterſchied in dem neueren Drama beſteht in den oben angedeuteten drei Stufen.

Das Drama der erſten Stufe ſetzt ein gewiſſes Syſtem von Begriffen voraus, das ſich in der wirklichen Handlung darſtellen ſoll. In ſofern die Idee hier ſchon in beſtimmte Begriffe gefaßt iſt, kann dies Drama ſymboliſch genannt werden, und iſt lyriſcher Natur. Auf dieſer Stufe ſteht Calderon und das ſpaniſche Drama überhaupt. Es liegt hier ein Syſtem von Begriffen über Liebe, Ehre, Religion, Ritterſchaft zu Grunde, welchem die Wirklichkeit

nie ganz entſprechen kann. Daraus entſtehen Widerſprüche, welche die Handlung bilden, die daher immer einen überwiegend moraliſchen und lyriſchen Charakter hat.

Auf der zweiten Stufe iſt das Symbol in Allegorie aufgelöſt; die Idee entfaltet ſich als Gegenwart und hebt ſich durch die Wirklichkeit auf. Die neuere Kunſt kann vermöge ihrer allegoriſchen Beſchaffenheit dieſe Entfaltung ſelbſt darſtellen. Dieſen Standpunkt können wir allein dem Shakſpeare einräumen. Er ſteht auf dem Wendepunkt der Geſchichte, an der Grenze des Mittelalters und der neueren Welt. Er blickt rückwärts in die noch nicht erloſchenen Gefühle und Anſichten des Mittelalters, die ſich an die Ritterſchaft, die Lehnsverfaſſung u. ſ. w. knüpfen, und vorwärts in eine Sphäre der höchſten Subjectivität und einer pſychologiſchen Zergliederung des Gemüthes. Dieſe Stellung auf dem Uebergangspunkte des Mittelalters in die neuere Zeit, wo die Weltgeſchichte ſich in einen Entwickelungsknoten zuſammenfaßt, macht dieſen Dichter zum Mittelpunkt der geſammten neueren Kunſt.

Die dritte Stufe des neueren Drama iſt die individuelle, vom Charakter ausgehende: das epiſche Drama. Der vorzüglichſte Repräſentant dieſer neueren Kunſt iſt Göthe, und neben ihm Schiller. Die dramatiſche Kunſt iſt hier auf das Epos, und zwar auf den Roman gebaut, wie das ſpaniſche Drama auf die Romanze. Die ganze Situation liegt im Charakter, der das Schickſal des Menſchen iſt. So in Göthe's Taſſo, dem höchſten Muſter dieſer Kunſt.

Eine vierte Gattung des neueren Drama vereinigt durch Beziehung die erſte und dritte Stufe, die lyriſche

und epiſche, und iſt die Wiederherſtellung der mittleren durch bloßen Uebergang und Beziehung. Dies iſt das mährchenhafte, romantiſche Drama, worin Tieck durch ſeinen Blaubart, ſeinen geſtiefelten Kater u. ſ. w. Muſter iſt. Es wäre dies das wahre Drama für die Gegenwart und es iſt zu bedauern, daß dieſe Gattung beim Volke keinen Eingang findet.

Dritter Abſchnitt.

Von den einzelnen Künſten.

Bei der Betrachtung der einzelnen Künſte iſt es unerläßlich, die Kunſtgeſchichte zu Hülfe zu nehmen; nur in ihr kann das Beſondere und Einzelne dieſer Künſte richtig wahrgenommen werden. Die Poeſie, die ſich als univerſelle Kunſt über die ganze Nationalgeſchichte ausdehnt, kann von dieſem Begriffe aus beſtimmter eingetheilt werden. Die vier andern Künſte hingegen, welche die ganze Idee des menſchlichen Lebens in einſeitiger Richtung in Einen Punkt zuſammenfaſſen, können nur in ihrer eigenen Geſchichte vollſtändig entwickelt werden.

1. Plaſtik.

Die Plaſtik iſt eine von den Künſten, welche das Symbol im engeren Sinne ausdrücken. Sie geht aus der Idee hervor, die als beſonderer Begriff ſich ſelbſt ihre Geſtalt bildet, dagegen in der Malerei Begriff und Exiſtenz ſchon

vorausgeſetzt und auf einander bezogen werden. Die Plaſtik iſt die eigentliche ſymboliſche Kunſt, in welcher der Begriff ſich ſelbſt ſeine Geſtalt ſchafft, ſo daß dieſe als Reſultat des Begriffes erſcheint, der durch ſie ein unmittelbar wirklicher wird. Die plaſtiſche Geſtalt iſt Symbol im vollſten Sinne des Wortes, und kann daher nur mit künſtleriſcher Ironie vollkommen verſtanden werden, indem wir uns bewußt werden, daß es die Wirklichkeit iſt und zugleich nicht die Wirklichkeit, die wir in dem plaſtiſchen Kunſtwerk anſchauen. — Die Principien der Idealität und der Naturnachahmung laſſen ſich in der Malerei leichter mißverſtehen, als in der plaſtiſchen Kunſt, die das beſte Beiſpiel für das wahre Ideal iſt, weil ſie rein ſymboliſch iſt.

Die plaſtiſche Geſtalt iſt volles Symbol. So widrig die bloße Andeutung eines reinen Begriffes wäre, eben ſo widrig iſt auf der andern Seite die treue Nachahmung der Natur, z. B. ein plaſtiſches Bildniß mit natürlichen Farben, Wachsfiguren u. dergl. Daß man antike Bildwerke mit Farben, eingeſetzten Augen, Zähnen u. dergl. gefunden, beweiſt dagegen nichts; es ſcheinen dies Götzenbilder für den Cultus zu ſein, welcher nicht eigentlich Zweck der freien Kunſt iſt. Selbſt das Auge läßt ſich durch die plaſtiſche Kunſt nicht darſtellen, weil es die Beziehung auf eine Welt außerhalb der Geſtalt ausdrückt und mithin das Kunſtwerk aus der Sphäre des reinen Symbols ins Allegoriſche hinüber führen würde.

Der weſentliche Gegenſtand der Plaſtik iſt der menſchliche Körper. Thiere und andere Naturgegenſtände können nur in Bezug auf dieſen, alſo verflochten in Handlungen der Menſchen, oder in allegoriſcher Beziehung auf den

Charakter dargeſtellt werden. So die myſtiſchen Thiergeſtalten, z. B. die Sphinx, die myſtiſchen Löwen u. dergl.

Das plaſtiſche Symbol erfordert, daß die in ihm liegenden Gegenſätze erkannt werden. Es muß mithin zweierlei in ihm erkennbar ſein: 1) der Begriff der menſchlichen Geſtalt als das Allgemeine, welches ſich an dieſe beſtimmte individuelle Geſtaltung anſchließt; 2) die beſondere Organiſation des Individuums, in dem einzelnen Momente ſo aufgefaßt, daß das allgemeine Geſetz des Organismus darin vollſtändig erkannt wird. Dieſem Allgemeinen muß die einzelne Handlung immer untergeordnet ſein.

Daher überwiegt im Plaſtiſchen durchgängig, wenigſtens in ſofern das plaſtiſche Werk Kunſtwerk iſt, die menſchliche Individualität, nicht der myſtiſche Begriff des Gottes. Der vergötterte Begriff der Individualität iſt die Hauptſache; das Menſchliche überwiegt und das Göttliche zeigt ſich nur durch die Univerſalität, in welcher das Individuelle aufgefaßt wird. Auf der andern Seite kann der einzelne Menſch nicht plaſtiſch dargeſtellt werden, ohne zugleich göttliche Bedeutung zu erhalten; daher müſſen plaſtiſche Portraits immer den Charakter des Heroiſchen oder des Göttlichen haben. Portrait-Statuen oder Büſten der neueren Kunſt würden ihre Vollendung erſt dann erhalten, wenn dieſe nachahmende Darſtellung wirklicher Individuen mit allgemeinen Ideen in Verbindung geſetzt würde. Die ganze neuere Plaſtik kann überhaupt nur in der Verbindung mit der Baukunſt durch allegoriſche Beziehung ihren wahren Werth erhalten.

Was die Situation oder die einzelne Handlung betrifft, in welcher die plaſtiſche Geſtalt erſcheint, ſo darf der Werth dieſer Geſtalt ſelbſt nie in den beſonderen Zweck der Hand-

lung gelegt werden. So iſt der Apoll vom Belvedere als Bogenſchütze, die Pallas von Velletri als Volksrednerin überhaupt dargeſtellt, ohne daß man einen beſonderen Act dabei zu denken hat. Die Handlung hat immer allgemeine ſymboliſche Bedeutung, und iſt nicht ſo bedeutend durch den beſonderen Zweck, als durch die Gelegenheit, welche ſie darbietet, den menſchlichen Körper in einer beſtimmten Bedeutung zu entwickeln und die Geſetze des Organismus überhaupt in der einzelnen Geſtalt vollſtändig zu erſchöpfen. Daher ſtellt die ſpätere Kunſt oft Situationen ohne beſtimmten Zweck, ohne Bedeutung für äußere Handlung dar, die nur dazu dienen, den Körper in einer Lage zu zeigen, worin jene allgemeinen Geſetze ſich vollſtändig entwickeln können. — Der Begriff, der ſich im Individuum erſchöpft, drückt ſich vorzugsweiſe in den Umriſſen der Form, der Organismus im Allgemeinen in den Muskeln aus, deren Spiel die lebendige Wirklichkeit darſtellt, ſofern ſich das geſammte Geſetz der Bewegung darin erſchöpft.

Nach dem Geſagten wird das plaſtiſche Symbol im Ganzen gebildet, als univerſelles. Es müſſen aber auch hier zwei allegoriſche Gegenſätze ſich davon trennen und mithin drei Gegenſtände für die plaſtiſche Kunſt zu unterſcheiden ſein: ein ſymboliſcher Gegenſtand in der Mitte und zwei allegoriſche an den Enden. Der eigentlich ſymboliſche Gegenſtand und daher der Hauptgegenſtand der plaſtiſchen Kunſt iſt der männliche Körper. Der weibliche Körper hat immer Beziehung auf Naturzwecke, während der männliche als univerſeller alle Zwecke in ſich ſchließt. — Die beiden allegoriſchen Gegenſätze ergeben ſich durch die verſchiedene Auffaſſung und Darſtellung des weiblichen Körpers.

Den erſten dieſer Gegenſätze macht die **unentwickelte Jungfräulichkeit** aus, die in ihrer Strenge den männlichen Körper an Härte übertrifft. Dieſen Charakter drückt vorzugsweiſe **Pallas**, die Göttin der weiblichen Strenge aus; dahin gehört ferner **Diana** und andere heroiſche Jungfrauen; auch die prieſterlichen Jungfrauen werden von dieſer Seite aufgefaßt. Die Geſtalten, die dieſen Moment ausdrücken, ſind ganz eigenthümlich gebildet; ſie zeigen die männliche Geſtalt in der Uebertreibung. Daher die Breite der Schultern und des Oberleibes der Pallas und die ſchlanke Form der unteren Theile, beſonders der Hüften, wodurch die ganze weibliche Geſtalt aufgehoben wird und ein der natürlichen Beſtimmung des Geſchlechtes völlig Entgegengeſetztes entſteht. Dieſe Schärfe der Darſtellung, die über die wirkliche Natur hinausgeht, zeigt, daß der Grund einer ſolchen Auffaſſungsweiſe in einem höheren Zuſammenhange liegen muß. — Das Entgegengeſetzte iſt die **eigentliche Weiblichkeit**, die Darſtellung der weiblichen Natur in der höchſten Fülle, ſo daß die Naturzwecke überwiegend hervortreten und der Begriff der Naturbeſtimmung vollkommen und harmoniſch ausgedrückt iſt; wie in der Geſtalt der **Venus**.

Eine weibliche Geſtalt, die wirklich vollendetes Symbol wäre, iſt nicht denkbar. Während die männliche Gottheit in eine Menge Modificationen zerfallen kann und doch Symbol bleibt, müſſen die weiblichen Gottheiten ſich auf eine jener beiden Seiten neigen; denn univerſelle Beſtimmungen innerhalb des weiblichen Charakters giebt es nicht. Soll das Weibliche univerſell werden, ſo muß es ſich ins **Myſtiſche** verlieren, und wie **Cybele**, die **Epheſiſche Arte**-

mis u. ſ. w., durch außerordentliche Darſtellung der myſtiſchen Beziehung ganz Allegorie werden.

Innere myſtiſche Beziehungen konnten durch die alte plaſtiſche Kunſt nicht ausgedrückt werden. Daß die Alten ihre Göttinnen unter dem Bilde der Mutter mit dem Kinde vorzuſtellen verſchmähten, hat nicht darin ſeinen Grund, weil ſie dies für ein zu phyſiſches Verhältniß gehalten hätten, ſondern weil ihre Plaſtik nicht fähig war, die inneren myſtiſchen Beziehungen auszudrücken. In dem myſtiſchen Gottesdienſt, z. B. in den Eleuſiniſchen Myſterien, iſt die Vorſtellung der Mutter mit dem Kinde weſentlich. Sinnlich dargeſtellt aber konnte dieſelbe nicht werden, weil ſie nicht ſymboliſch genug war.

Drei Stufen der Plaſtik müſſen ſtattfinden, die ſich auch hiſtoriſch deutlich unterſcheiden: 1) die göttliche oder epiſche, unmittelbar vom Begriffe ausgehende; 2) die ſymboliſch vollendete, wo der Begriff in die Situation übergegangen iſt; 3) die wirkliche, wo die Kunſt von einzelnen Situationen und Beſtimmungen des menſchlichen Körpers ausgeht und die Geſtalt ſich danach bequemen muß. Die erſte Stufe iſt Winckelmann's alter ſtrenger Styl. Die Periode des Phidias aber, die Winckelmann hieher rechnet, möchte wohl ſchwerlich noch zu dieſem ſchroffen Styl gehören. Nach den durch Lord Elgin vom Parthenon gebrachten Werken des Phidias muß man denſelben vielmehr zu der zweiten, vollendetſten Stufe rechnen. — Bei Kunſtwerken wie der Antinous, der Faun u. ſ. w., wo die Situation überwiegt, tritt die dritte Stufe ein.

Der nackte Körper iſt in der Plaſtik die Hauptſache. Die Bekleidung kann nur dienen, das Nackte in äußeren

Beziehungen erſcheinen zu laſſen, und die Draperie iſt nur danach zu wählen und zu beurtheilen, in wiefern ſie die Geſtalt in beſonderer Modification zeigt.

Gruppen haben allegoriſche Beziehung und ſind für die plaſtiſche Kunſt nur dann zu dulden, wenn ſie für den künſtleriſchen Standpunkt ſich in eine Geſtalt, in einen Mittelpunkt vereinigen; wie die Gruppe des Laokoon.

Das Mittelglied, durch welches die Plaſtik in die Malerei übergeht, iſt das Relief, in welchem die plaſtiſche Kunſt in die Darſtellung äußerer Beziehungen und eines äußerlichen Zuſammenhanges von Gedanken eingeht. Das plaſtiſche Princip aber muß auch hier überwiegend bleiben. Daher muß das Relief 1) alle Figuren im Profil darſtellen, 2) die Figuren müſſen in einer Reihe neben einander ſtehen, weil ſie ſonſt ſich decken würden; 3) das Relief muß ohne Perſpective ſein, weil dieſe maleriſch iſt. — Bei den Alten ſchließt durch das Relief die Plaſtik ſich der Architectur an.

2. Malerei.

In der Plaſtik iſt das gegenwärtige factiſche Symbol, in der Malerei die Beziehung des Begriffes auf das Beſondere dargeſtellt. In dieſer Hinſicht iſt die Malerei eine allegoriſche Kunſt, in welcher man in der äußeren Erſcheinung nie den ganzen Sinn findet, ſondern dieſelbe verſtehen und ſich erklären muß. Die Malerei ſtellt die körperlichen Dinge bloß in ihrer Beziehung auf den allgemeinen Begriff dar. Weil dieſe Verknüpfung zugleich in der äußeren Erſcheinung und durch die Idee bewirkt wird, ſo findet ſich hier eine große Fülle von Verhältniſſen, und in keiner dieſer Künſte läßt ſich der innere Gedanke mehr bis in die

äußerſte Erſcheinung verfolgen, als gerade hier. Man hat die Perſpective und die Harmonie der Farben noch immer viel zu ſehr bloß techniſch behandelt; und doch hängen ſie mit dem inneren Geiſte der Kunſt aufs innigſte zuſammen.

Die Perſpective iſt keine bloß mechaniſche, allein auf der Mathematik beruhende Wiſſenſchaft. Sie wäre nicht möglich, wenn ſich nicht in unſere Auffaſſung der Gegenſtände der Begriff, das Urtheil miſchte. Die perſpectiviſche Erſcheinung iſt nicht bloß ſinnlich, ſondern ruht auf einem Denken, und ſo wird auch in der Malerei durch die Perſpective die ganze Beziehung der ſinnlichen Gegenſtände in einen Begriff vereinigt. Die Perſpective muß mithin in ihren Vorausſetzungen und Annahmen modificirt ſein, je nachdem die Kunſt ihrer bedarf; es kommt weſentlich auf den Stoff und den Sinn der Darſtellung, nicht bloß auf die äußeren phyſiſchen Bedingungen an. — Eben ſo verhält es ſich mit der Harmonie der Farben.

Auch in der Malerei entſteht ein Gegenſatz durch die Nothwendigkeit einer Vermittlung zwiſchen den Begriff und der Beſonderheit. Der Begriff ſelbſt aber entwickelt ſich hier in einer Beziehung; es iſt nicht allein damit gethan, daß die Form des Körpers als allgemeiner Begriff gilt, wie in der Plaſtik, ſondern mit dem Begriff iſt hier nothwendig ſeine Beziehung verbunden; er erſcheint nicht unmittelbar als Symbol, ſondern als zum Grunde liegender Gedanke.

Die Darſtellung des im Werke ſelbſt liegenden Grundgedankens geſchieht 1) indem die wirkliche Idee durch die **Zeichnung** in allgemeiner Bedeutung dargelegt wird; 2) indem durch die Beziehung der Figuren auf das **Licht**

ihre mathematiſche Stellung im Raume ausgedrückt wird. Die Zeichnung gehört der Seite des Allgemeinen an, welches aber nothwendig zugleich in der Beziehung der Figuren auf einander in der Form einer beſonderen beſtimmten Handlung erſcheinen muß. Der Begriff, den die Malerei ausdrückt, kann ſich nie durch eine einzelne Geſtalt erſchöpfen, die keine äußere Beziehung hat.

Die äußerſte Beſonderheit beſteht in der Beſchaffenheit der einzelnen Körper, welche der Gedanke in Verbindung ſetzt. Es kommt hier 1) auf die Färbung, 2) auf die körperliche Darſtellung der Situation an. Die Zeichnung giebt nur die geiſtige Darſtellung der Situation; die gerundete Ausführung erſt ſtellt die Situation in ihrer Beſonderheit dar. — Werke der Malerei müſſen daher immer von zwei Seiten angeſehen werden: 1) von der Seite des Begriffes und 2) von der Seite der Beſonderheit, und dieſe wiederum 1) in Hinſicht des Colorits, 2) der beſonderen Geſtaltung.

Was für den Begriff die Perſpective, iſt für die körperliche Verbindung der Figuren die Gruppirung. Durch die Gruppirung drücken ſich eine Menge einzelner Momente des Hauptgedankens aus, die in den einzelnen Gruppen wahrnehmbar werden.

Der Begriff erſcheint in dieſer Kunſt immer als ein Ganzes, und die durch Perſpective, Colorit, Gruppirung entſtehenden untergeordneten Totalitäten müſſen von der allgemeinen Totalität unterſchieden werden. Die Zeichnung und der darin liegende Zuſammenhang muß immer von einer Einheit ausgehen; die beſonderen Beſtandtheile aber verbinden ſich vermöge der Färbung und Gruppirung immer

durch Gegenſätze und Beziehungen, die ſich mit einander verknüpfen.

Je mehr der Begriff in die äußere Erſcheinung übergeht, um ſo mehr geht die Zeichnung von dem allgemeinen Gedanken aus. Wenn der Begriff noch ſchlummert, oder ſich rein als allgemeiner abſondert, ſo iſt die Sorgfalt für die Einheit des Ganzen nicht ſo groß. Die großen italieniſchen Maler, bei denen der Begriff ganz Erſcheinung wird, gehen immer von einem einfachen Gedanken aus. Die Werke der deutſchen Kunſt hingegen laſſen den Gedanken als reinen Gedanken auffaſſen, und derſelbe iſt daher nicht in gleichem Grade in die äußere Geſtalt als erſcheinende Einheit übergegangen.

Die mittlere Sphäre der Verknüpfung der erſcheinenden Geſtalten iſt der Wechſel zwiſchen Licht und Schatten, das Helldunkel, welches Tiefe und Körperlichkeit giebt und das räumliche Element der Malerei iſt, wodurch ſich der eigentliche allegoriſche Gedanke am meiſten in Exiſtenz verwandelt. Daher waltet das Helldunkel beſonders bei den vorzugsweiſe allegoriſchen Malern vor. Wo hingegen der allgemeine Begriff mehr plaſtiſch-ſymboliſch herrſcht, wird die durch das Helldunkel bewirkte Tiefe des Raumes nicht ſo geſucht.

Wir haben nun die Gegenſtände und Gegenſätze der Malerei näher zu betrachten. Hauptgegenſtände müſſen diejenigen ſein, in welchen die Allegorie ſich am meiſten vollendet, alſo die chriſtlich-religiöſen, worin die volle Allegorie enthalten iſt. Dieſe Gegenſtände machen nothwendig den inneren Mittelpunkt dieſer Kunſt aus. Das Streben, bloß hiſtoriſche, z. B. antike Gegenſtände dar-

zuſtellen, hat etwas Trockenes und Geiſtloſes, und erzeugt einen plaſtiſchen Charakter, welcher der Tod der Malerei iſt. Dieſes Streben iſt beſonders der Fehler der neueren idealiſirenden franzöſiſchen Maler.

Das Hiſtoriſche gehört allerdings in die Kunſt, aber als die eine Seite der Allegorie, und zwar als die allgemeine. Es darf nie als beſonderes Factum genommen werden, wodurch ein Portrait einer einzelnen Begebenheit entſtände; ſondern die Darſtellung muß überwiegend von einem nationalen, religiöſen oder ſonſt allgemeinen Geſichtspunkte ausgehen. In dieſem Sinne iſt die hiſtoriſche Malerei die allgemeine Seite der Allegorie, in deren Mitte die religiöſe liegt; und jene kann nur blühen, wenn dieſe blüht und ſie ſich auf dieſelbe bezieht.

Auf der beſonderen Seite der Allegorie ſteht das Portrait als Darſtellung des Einzelnen. Aber auch dieſe kann nicht ſclaviſche Nachahmung der beſonderen Natur ſein; ſonſt würde ſie nicht den Menſchen, ſondern einen einzelnen Moment ſeines Seins oder Handelns im gemeinen Leben ausdrücken. Das wahre Portrait ſoll uns den Begriff des Menſchen darſtellen, und dies könnte man das Idealiſiren des Portraits im guten Sinne des Wortes nennen. Es muß die kräftigſte Gegenwart haben, in welcher aber zugleich der allgemeine Begriff des Individuums vollſtändig erſchöpft iſt. So macht das Portrait die beſondere Seite der Allegorie aus und iſt ein wahres Kunſtwerk.

Außer jenen Gegenſätzen der Allegorie ſelbſt entſtehen aber hier noch zwei Extreme, in welchen dieſelbe in ſelbſtändige Momente aus einander fällt. Auf der Seite des Allgemeinen ſteht die Landſchaft, welche die Gegenſtände nicht

um ihrer ſelbſt willen darſtellt, ſondern nur in Hinſicht auf die Wirkung, die ſie auf unſer Gemüth ausüben, ſo daß der Begriff nicht mehr im Stoffe ſelbſt, ſondern in dem Betrachter liegt. Daher fühlen wir bei dem Anblicke wahrer Landſchaften ein eigenthümliches Sehnen, welches nicht im Kunſtwerke liegt, ſondern durch daſſelbe veranlaßt wird. Gegenſtände dieſer Art haben mithin allein durch ihre Wirkung auf das Gemüth ihre künſtleriſche Geltung. Wir werden ſelbſt ein Theil des Kunſtwerkes, indem bei deſſen Betrachtung unſer individuelles Intereſſe in Anſpruch genommen wird. Der Grund, warum die Natur überhaupt auf das unmittelbare Gefühl ſo mächtig wirkt, liegt eben darin, daſz ſie ihren Begriff nicht in ſich ſelbſt hat, ſondern ihn erſt im Menſchen findet.

Auf der entgegengeſetzten Seite ſteht die Gattung der Malerei, bei welcher der Begriff zwar im Gegenſtande geſucht, aber erſt durch Abſtraction demſelben vorausgeſetzt wird; Gemälde, bei denen wir, um den Gegenſtand zu verſtehen, erſt einen Gedanken vorausſetzen müſſen. Dahin gehört, was man in der Kunſt ein Stillleben nennt, auch Thierſtücke u. dergl.; überhaupt Darſtellungen von Gegenſtänden, die an die vorangegangene Gegenwart eines bewußten Weſens erinnern. Der Sinn dieſes Extremes der Allegorie beſteht darin, daß die Gegenſtände ſelbſt in ſich keinen Begriff tragen, ſondern dieſer ſupplirt werden muß und gleichſam darüber ſchwebt.

Die allſeitige Allegorie kommt nur in dem religiöſen Stoffe wirklich zu Stande. Die beiden Seiten derſelben ſcheiden ſich als hiſtoriſches Bild und Portrait von einander ab, und an den Enden ſtehen die Landſchaft und das Stillleben.

So beſtimmte hiſtoriſche Perioden, wie in der Plaſtik, laſſen ſich in der Malerei nicht unterſcheiden, da die Momente derſelben weit mannichfaltiger ſind. — Die Stufe der Kunſt, die von dem allgemeinen Begriffe ausgeht, bezeichnet beſonders Michael Angelo, welcher Künſtler ſich aber zu einer ſolchen Vollendung erhoben hat, daß er auf einem ganz univerſellen Standpunkt ſteht. Am vollſtändigſten kommt die Allegorie zur Erſcheinung in Correggio und Raphael; in jenem beſonders im rein maleriſchen Sinne; daher ſeine hohe Vollendung im Helldunkel, vermöge deren jeder einzelne Theil auf das Ganze bezogen werden muß. In Raphael geht die Allegorie mehr vom Symboliſchen aus; daher erhält hier die Gruppirung höhere Bedeutung, als das Helldunkel. — Als Repräſentant eines dritten Standpunktes, wo die körperliche Färbung die Hauptſache iſt, erſcheint Titian.

Nebenarten der Malerei, wie in der Plaſtik das Relief, ſind die Zeichnung, der Holzſchnitt und der Kupferſtich. Die Zeichnung iſt die dargeſtellte reine Form, der Begriff eines Kunſtwerkes. Der Holzſchnitt kommt der Wirklichkeit näher, kann aber nicht in das Aeußere der Erſcheinung ſelbſt eingehen, ſondern nur die Tiefe der Idee als etwas Gegenwärtiges darſtellen, und iſt in dieſem Sinne eine treffliche Kunſt, die den Gedanken in großer Reinheit darſtellt. Das Beſtreben, den Holzſchnitt dem Kupferſtich ähnlicher zu machen, iſt eine Verirrung. Die Kupferſtecherei hat nur den Zweck, das Gemälde ſeinem Begriffe nach aufzubewahren und iſt nicht ſo ſelbſtändig, wie die Holzſchneidekunſt, die tief in die Idee ſelbſt eingeht.

8. Architectur.

Die Beſtandtheile der Kunſt ſondern ſich in Architectur und Muſik völlig von einander ab. In jener iſt der Gegenſtand bloßer Stoff und der Begriff beſteht bloß in der Beziehung deſſelben. In der Muſik tritt der Begriff als bloße Form, als freie einfache Thätigkeit auf, daher als Laut welcher die Zeit erfüllt, wie in der Architectur der Raum die Form des Begriffes iſt. So wird jeder Beſtandtheil der Kunſt für ſich unabhängig und ſupplirt den andern.

In der Architectur iſt der Begriff mit dem Gegenſtand ſo verknüpft, daß der Stoff für uns nichts iſt, außer wenn wir ihn in die Beziehung auflöſen. Der Stoff wird die Darſtellung der unmittelbaren Gegenwart des Begriffes. In der Muſik hingegen geht der Begriff ſelbſt in Thätigkeit über. Dadurch werden wir in den künſtleriſchen Gegenſtand hineingezogen; wir werden ſelbſt Beſtandtheil des Kunſtwerkes und unſer Gemüth wird darein verwandelt. Die Architectur verſetzt das Gemüth ganz nach außen; die Muſik zieht die Mannichfaltigkeit des äußeren Lebens in das Innere des Gemüthes hinein. Darin liegt die weſentliche Bedeutung dieſer beiden Künſte.

In der Architectur reißt ſich der Gedanke von dem denkenden Vermögen los und wird einheimiſch im Raume durch das Mittelglied, welches den Gedanken und ſein Geſetz mit dem unorganiſchen Stoffe verbindet. Dieſes iſt das Verhältniß, das Schema der Einbildungskraft, welches den bloßen Stoff auf den Begriff des Raumes zurückführt. Darin liegt das große Geheimniß der Architectur, deren

Entſtehung man nicht von dem ſinnlichen Bedürfniſſe herleiten darf.

Der Menſch muß die höchſte Einheit der Gedanken zugleich als Geſetz der räumlichen Weltordnung anerkennen. Die Architectur drückt daher nie den beſonderen Zweck des Gebäudes allein aus, ſondern den allgemeinen, den Gedanken zu verwirklichen. Sie hat mithin die univerſelle Bedeutung des Weltgebäudes ſelbſt. Die äußere Gegenwart der Idee und deren Abſchließung im Stoffe iſt unmittelbar eins und daſſelbe und kann nicht getrennt werden; das Beſondere iſt nichts außer dem allgemeinen Begriffe, welcher Begriff der Weltordnung iſt. Die Bedeutung des Weltgebäudes aber liegt darin, daß der Begriff der Natur äußere Exiſtenz erhalten hat.

Das Hauptziel der Architectur iſt, ein in ſich vollendetes harmoniſches Ganze durch das Verhältniß zu bilden. Den Gegenſtand dieſer Kunſt betreffend, ſo kann ſie im Weſentlichen nur Beziehung auf die Gottheit haben. Daher geht ſie einzig und allein von dem Bau der Tempel aus und iſt an und für ſich zu keinem andern Zwecke da. Der Tempel iſt Darſtellung der unmittelbaren Gegenwart Gottes in der wirklichen Welt, und der Tempelbau, auf welchem alle Architectur beruht, geht nicht von dem gemeinen Häuſerbau aus. Alle andern Gebäude müſſen in Beziehung auf den Tempelbau betrachtet werden. Iſt es nicht die Idee der Gottheit ſelbſt, ſo muß doch immer eine allgemeine Idee, z. B. des Schauſpiels, des Staates u. ſ. w. vorausgeſetzt werden, die ſich als unmittelbar gegenwärtig in dem Werke der Baukunſt darſtellt. Nur dann wird auch die wahre Zweckmäßigkeit erreicht.

Gerade wegen der unmittelbaren Gegenwart der Idee muſs in der Architectur der Gegenſatz des Symboliſchen und Allegoriſchen ſich am ſchärfſten zeigen. Es iſt ein groſser Unterſchied, ob die Gegenwart der Idee im Stoffe ſymboliſch iſt, oder derſelbe allegoriſche Beziehung hat. Dadurch unterſcheidet ſich die alte Baukunſt von der neueren.

Von der alten Baukunſt beſonders hegte man die irrige Meinung, ſie ſei aus dem Bedürfniſs entſtanden. Es erſcheint dies deſswegen ſo, weil hier der ganze Begriff im räumlichen Verhältniſs erſchöpft iſt. Daher muſste die alte Baukunſt ſtarke Analogie zur Plaſtik haben, da hingegen die neuere Baukunſt ſich der Malerei mehr nähert. Das räumliche Verhältniſs in dem alten Bauwerke iſt ganz vom Begriffe angefüllt; der alte Bau iſt daher nach allen Seiten geſchloſſen, überall ſichtbar und von jeder Seite ein Ganzes. Aus dieſem Grunde iſt die viereckige Form der Gebäude bei den Alten überwiegend und die Beziehungen verhalten ſich überall, im Inneren wie im Aeuſseren, paarweiſe. Die vollendetſten alten Tempel ſind die länglichviereckigen, die auf allen Seiten Säulen haben. Die Runde iſt ſchon zu geſucht und hat überwiegend plaſtiſchen Charakter.

Die einzelnen Theile und ihre Beziehung auf einander iſt in dem antiken Gebäude die Hauptſache ohne Rückſicht auf den gemeinſchaftlichen Begriff. Daher kommt es in der alten Baukunſt vorzüglich auf die Säulenordnungen an. Die Säulen bilden beſtimmte Unterabtheilungen, in denen ſich das Verhältniſs entwickelt, und in dem Charakter der drei Säulenordnungen liegt eine Beziehung, durch

welche die allegoriſche oder ſymboliſche Beſchaffenheit der Architectur klar wird.

Die *doriſche* Säulenordnung faßt am meiſten den reinen Begriff, die reine Zeichnung auf und iſt daher die einfachſte und feierlichſte. Sie verkürzt ſich in gerader Linie und zeigt in ihrer ganzen Conſtruction, daß es nur darum zu thun iſt, das Ganze in ſeine Beſtandtheile einzutheilen. Darauf beruht auch die gleichmäßige Eintheilung des doriſchen Gebälks. Der ganze Charakter dieſer vom reinen Begriff ausgehenden einfachen Säulenordnung iſt rhythmiſch und ſteht der rein ſymboliſchen Kunſt am nächſten.

Das Extrem iſt die *ioniſche* Säule, die am meiſten in den Zweck übergeht, die beſonderen Beſtandtheile für ſich als lebendige Ganze aufzufaſſen. Sie hängt nicht ſo eng mit dem Ganzen zuſammen und hat eine ſelbſtändigere, mehr organiſch runde Form. Schon die Alten vergleichen die bogenförmige Verkürzung der ioniſchen Säule mit dem menſchlichen, namentlich dem jungfräulichen Körper. Es äußert ſich in der Wiederholung dieſer Säulenform ein volles, in ſich abgeſchloſſenes Leben, vermöge deſſen die einzelnen Beſtandtheile für ſich als lebendige ausgebildet werden ſollen.

Jene beiden Säulenordnungen machen die äußerſten Enden dieſer Kunſt aus. Die dritte, die *korinthiſche*, geht hinſichtlich der Geſtalt zu der erſten zurück und iſt zugleich in ihrem Schmuck die prächtigſte. Sie iſt die mittlere, allegoriſche, worin ſich die Beſtandtheile beider Extreme durchdringen. Zwar iſt die Geſtalt ſchlank; aber der Bogen der Verkürzung wird wieder geradliniger und dadurch ſtrenger, als bei der ioniſchen Säule. Sie hat daher weder die Einfalt der erſten, noch die Ueppigkeit der zweiten Ord-

nung, und erhält den Charakter der Vegetation, wodurch ſie ſich am meiſten dem allegoriſchen Princip nähert, welches in der neueren Kunſt herrſcht. Die korinthiſche Säule hat in weit höherem Grade als die andern beiden, den Charakter des Perſpectiviſchen. Die Reihe erſcheint hier immer als ein Ganzes und zugleich in Beziehung auf andere Reihen. Indem die Säule ſchlank emporſteigt und ſich im Knauf als in einer Befriedigung verbreitet, tritt hier mehr der Ausdruck eines Zuſammenſtrebens in einen Vereinigungspunkt hervor, welcher das Princip der neueren, d. h. der Altdeutſchen, Baukunſt ausmacht.

Die Altdeutſche Baukunſt zeigt in ihren Werken immer einen Moment, zu welchem das Ganze hinſtrebt, als Zweck und Spitze; daher die pflanzenartige Geſtaltung im Einzelnen. Das Aufſtreben der Säulen zum Knaufe vollendet ſich hier durch wirkliche Verbindung der Säulen in der Form des Spitzbogens. Der Sinn dieſer Erſcheinung beſteht darin, daß der Begriff hier nicht durch die Maſſe in allen ihren Gliedern gleichmäßig vertheilt iſt, ſondern das Einzelne ſich in den Begriff als ſeinen Vereinigungspunkt verknüpfen muß. Daher iſt dieſe Baukunſt vorzugsweiſe der reinen chriſtlichen Religion angehörig, während der Polytheismus ſich die Gottheit ſo denken konnte und mußte, daß ſie ſich in alle Beſtandtheile der Maſſe verlor. Wo die univerſelle Gottheit perſönlich iſt, kann die Baukunſt den Begriff nur zum Schlußpunkte aller Beziehungen machen. Daher das Streben nach Spitzen oder Vereinigung der Linien und nach Perſpective in der neueren Baukunſt, welches ſich im Aeußern durch den Thurm, im Inneren durch die perſpectiviſche Anordnung des Ganzen darſtellt.

Eine altdeutſche Kirche darf nicht als gleichvollendet von allen Seiten betrachtet, ſie muß perſpectiviſch gedacht werden. Die Hauptfronte iſt die Einleitung zum Ganzen, der Thurm die Andeutung des Strebens nach Vereinigung im Aeußern; und was von außen verſprochen wird, leiſtet das Innere. Das Schiff muß in Beziehung auf das eigentliche Heiligthum ganz perſpectiviſch ſein; das Allerheiligſte oder der Chor macht die Vollendung des Ganzen, ſchließt die Perſpective und muß auf das vollſtändigſte ausgeſchmückt ſein.

Die Architectur iſt in der neueren Welt die umfaſſende Kunſt für alle übrigen Künſte. Die Plaſtik kann ſich bei uns nicht ſo abſondern, wie bei den Alten; ſie iſt immer Schmuck oder Ausfüllung der Architectur, und das einzelne Bild durch die Beziehung auf den Begriff des Ganzen mit demſelben verbunden. Daher findet ſich eine unendliche Fülle kleiner plaſtiſcher Ausführungen in den alten deutſchen Kirchen, wo die Plaſtik nur dem maleriſchen Zwecke des Ganzen dient; weßhalb auch die einzelnen plaſtiſchen Figuren für ſich genommen nicht ſo vollendet ſein können, wie bei den Alten.

Auch die Malerei ſchließt ſich in der neueren Welt der Architectur an und muß als ein Beſtandtheil in dieſelbe aufgenommen werden. Ihre Beſtimmung iſt, in der perſpectiviſchen Anordnung den Hintergrund zu bilden. Was die Architectur uns ahnen ließ, das tritt in der Malerei lebendig hervor. Bei dieſer hohen Bedeutung der Architectur in der neueren Kunſt müſſen die andern Künſte nothwendig immer kränkeln, ſo lange nicht die Architectur auf irgend eine Weiſe wieder hergeſtellt iſt.

4. Muſik.

In der Muſik wird der reine Gedanke Thätigkeit und Bewegung, und zwar als bloße Form des Erkennens unter dem Geſetze des Zeitmaßes und der Bewegung, nicht als ſubſtantieller Begriff, ſondern als Identität ſeiner eigenen Thätigkeit. Wo ſich der Begriff rein von ſich ſelbſt abſondert, wie in der Architectur, tritt er in den Raum hinein; wo er als bloßer Begriff dennoch exiſtirt, kann er nur in der Zeit exiſtiren. Durch den Laut drückt ſich überhaupt die allgemeine Seele, der einfache Begriff des Daſeins der exiſtirenden Dinge aus. Der Laut iſt die erſte Dimenſion der geiſtigen, wie die Linie der körperlichen Natur. Wie die Zeichnung im Gemälde den reinen Begriff im Raume darſtellt: ſo wird der reine Begriff der Dinge durch den Laut in der Zeit ausgedrückt. Der Laut iſt die zeitliche Linie. Daher äußert er ſich auch an den unorganiſchen Körpern ſelbſt und drückt ihre Cohäſion aus, und daher haben die Lautverhältniſſe, wie die rhythmiſchen, bedeutende Beziehung zum Raume.

Der Laut muß, wenn er exiſtiren ſoll, ſich nothwendig als Ton von ſich ſelbſt unterſcheiden; ſonſt wäre er bloßer Gedanke oder bloße Zeit, nicht Erfüllung derſelben. Daher kommt zu der zeitlichen Beſchaffenheit des Lautes nothwendig qualitative Verſchiedenheit im Tone ſelbſt, wodurch der beſondere Zuſtand der Seele, und zwar vorzugsweiſe der Seele des Menſchen als der bewußten, ſich ausdrückt. Es müſſen mithin in der Muſik zwei Beſtimmungen des Tons ſtattfinden: 1) die bloß quantitative, ſofern der Laut die Zeit erfüllt, welche Beſtimmung den reinen Begriff überhaupt ausdrückt; 2) die qualitative, der innere Unter-

ſchied der Töne ſelbſt, wodurch die zeitliche Gleichmäßigkeit einen Inhalt erhält und den beſonderen Zuſtand, die Empfindung auszudrücken fähig wird.

Allein nicht bloß zum Ausdruck der beſonderen Empfindungen iſt die Muſik da; dieſe ſind nichts, als momentane Zuſtände, welche für die Kunſt nur durch die Verbindung in eine Einheit etwas werden können. Die momentane Empfindung muß daher mit der Einfachheit des menſchlichen Gemüthes ſich durchdringen. Der allgemeine menſchliche Geiſt als reine Abſtraction iſt in jedem Momente der Muſik gegenwärtig zu denken. Indem ſo mit der Muſik immer die allgemeine Form der einfachen geiſtigen Thätigkeit verbunden iſt, iſt die Muſik einerſeits inneres Fühlen der Seele überhaupt, andrerſeits Ausdruck der beſonderen Empfindung. Beides muß ſich innig durchdringen und eben dadurch die Idee darſtellen, indem die Muſik immer als das Allgemeine und dieſes ſelbſt zugleich als momentaner Zuſtand empfunden wird, alſo nicht die Empfindung allein, ſondern zugleich die einfache Form des Denkens in ihr verwirklicht erſcheint. — So vermag die Muſik uns ſelbſt durch den Moment der Erſcheinung in die Gegenwart des Ewigen zu verſetzen, indem ſie unſere Empfindung in die Einheit der lebendigen Idee auflöſt. Die Baukunſt macht das göttliche Weſen objectiv im Raume; die Muſik löſt unſer eigenes Bewußtſein in die Wahrnehmung des Ewigen auf.

Der eigenthümliche weſentliche Gebrauch der Muſik iſt demnach der religiöſe. Es giebt in der Muſik kein Zerfallen der Beſtandtheile, wie in der Plaſtik und Malerei; alle verſchiedenen Arten der Muſik ſind nur beſondere Abſtufungen und Anwendungen der göttlichen Idee auf die

Wirklichkeit. Der innerſte Sinn dieſer Kunſt iſt die Gegenwart der Gottheit und die Auflöſung des Gemüthes in dieſelbe, wovon die untergeordneten Arten nur Anwendungen ſind. — Die beiden analogen Künſte, Muſik und Baukunſt, gehen deßwegen ſo ganz ins gemeine Leben über, weil der Begriff hier bloß der Form der Erkenntniß angehört, die ſich auf die ganz beſonderen Momente des Lebens anwenden läßt. Das eigentliche Weſen aber iſt in beiden Künſten immer das Religiöſe, und in beiden werden wir ſelbſt mit in das Kunſtwerk aufgenommen und in ein Element deſſelben verwandelt.

Die Quantität äußert ſich in der Muſik dadurch, daß der allgemeine Begriff ſich im Gleichartigen wiederholt, deſſen periodiſche Eintheilung den Rhythmus ausmacht. Die Reihe der Töne kann kein Continuum ſein, da ſie ſich an die Mannichfaltigkeit der Empfindungen anſchließen muß. Der Rhythmus iſt an ſich bloß Quantität, d. i. Zeiteintheilung ohne Stoff. Die Wiederkehr der Einheit in der quantitativen Zeitreihe, die gleiche Eintheilung, iſt der Tact. Die Eintheilung muß aber nicht nothwendig eine gleiche ſein; mit dem Rhythmus iſt der Begriff des Tactes nicht unmittelbar verbunden. Die Mannichfaltigkeit der Qualität wird oft ſo übermächtig, daß ſie die Gleichheit des Quantitativen auflöſt.

Aber auch die Mannichfaltigkeit der Töne der Qualität nach iſt durch den Contraſt in eine Einheit zu verbinden, welche die Harmonie ausmacht. Dieſe iſt für die Qualität, was der Rhythmus für die Quantität iſt. Durch die qualitative Verſchiedenheit der Töne in ihrer rhythmiſchen Folge entſteht die Modulation. Harmonie und

Rhythmus gehen mithin in der Modulation in einander über, und dieſe iſt die wahre Wirklichkeit der Muſik.

Das Symboliſche in der Modulation, in ſofern dieſelbe volle Einheit des Rhythmus und der Harmonie iſt, macht die Melodie aus, welche zugleich Folge des Gleichartigen in der Zeit und Zuſammentreffen des Mannichfaltigen iſt. — Die Melodie iſt entweder vorzugsweiſe rhythmiſch, wie dies die ganze antike Muſik vorzugsweiſe war (ſyllabiſche Compoſition im Uniſono), oder harmoniſch. — Die Frage, ob die alte Muſik Tact hatte, kann man nicht unbedingt bejahen, da die Nothwendigkeit des Tactes aus dem Ueberwiegen der Harmonie entſteht, und derſelbe mithin in der alten Muſik bei dem entſchiedenen Uebergewicht des Rhythmus nicht ganz unentbehrlich ſein konnte. Es mußte ſehr wohl alte Muſik ohne Tact geben können.

Was den Unterſchied zwiſchen Vocal- und Inſtrumental-Muſik betrifft, ſo war bei den Alten beides unter ſich und mit der Poeſie eng verbunden. Bei den Neueren ſondern ſich alle dieſe Beſtandtheile mehr allegoriſch von einander ab und bilden ſich ſelbſtändiger aus als allgemeine geſetzmäßige Entwickelung des Ganzen.

Zuſammenhang und Verhältniß der Künſte.

Die Poeſie ſteht ſelbſtändig auf der einen Seite und umfaßt für ſich allein den Umfang der vier andern Künſte. Dieſe beiden Maſſen ſind verſchiedene Welten oder Seiten der Kunſt. Wo aber das Symbol überwiegt, vereinigt ſich die Poeſie mit den vier andern Künſten auf das genaueſte. So war es bei den Alten im Drama als dem Mittelpunkte der ganzen Kunſt, wo Architectur, Malerei,

Plaſtik (ſowohl in der Geſtaltung und idealiſirenden Ausſchmückung der Perſonen, als auch im Tanze, welcher nichts anders als Ausübung der Plaſtik iſt) und endlich Muſik im Vortrage der Poeſie ſich mit dieſer verbinden und das alte Drama zu einem Inbegriffe aller Künſte machen. — Das Drama der Alten war urſprünglich religiöſe Handlung, wurde aber dann ganz zu einer Anſtalt für die Kunſt, daher denn auch die damit verbundenen myſtiſch religiöſen Handlungen eine ganz abſtracte Bedeutung erhielten. Die Kunſt hatte die Religion, in ſofern ſie ſich als gegenwärtig offenbart, verſchlungen; daher drängte ſich das ganze Leben der Alten in die Kunſt zuſammen und wollte ſymboliſch ſein.

Bei den Neueren iſt die Schauſpielkunſt nicht auf gleiche Weiſe die vollkommene Vereinigung aller Künſte. Das muſikaliſche und unmuſikaliſche Drama ſind hier ganz getrennt. Letzteres ſpricht die innerſten Motive der Handlungen mit aus und kann auf keine Weiſe muſikaliſch werden. Das muſikaliſche Drama aber iſt bei uns eine Gattung der Muſik, nicht der Poeſie; ein Zurücktreten der Muſik auf den individualiſirten Stoff. Strebte man in der Oper nach allgemeiner Deutung auf das Innere in aller Poeſie, ſo könnte dieſe Gattung ſehr gehoben werden. Die höchſte Annäherung an dieſes Ziel zeigt die Gluck'ſche Oper.

Dagegen iſt die neuere Poeſie überhaupt der lebendigſte Ausdruck der hiſtoriſchen Entwickelung des göttlichen Weſens im menſchlichen Geſchlechte und hat vermöge ihrer allegoriſchen Bedeutung weit allgemeineren und weſentlicheren Sinn, als die alte. Bei den Alten iſt die Offenbarung in jedem Momente mit dem Stoffe geſättigt; dadurch wird das einzelne Kunſtwerk bedeutender; keines aber deutet in ſolchem

Grade auf den inneren Zuſammenhang und das innere Weſen der Exiſtenz hin, wie es die neuere Poeſie vermag. — Man kann die neuere Poeſie nur durch ihre Geſchichte ganz verſtehen. Sie iſt in dieſem Sinne weit mehr ein Ganzes, als die alte, und — was man gewöhnlich verkennt — die Hauptquelle für die innere Geſchichte des göttlichen Geiſtes in der neuern Welt.

Die vier andern Künſte haben in unſerer Welt die Aufgabe, die wirkliche Exiſtenz in den Abgrund der Gottheit als in eine unmittelbare Gegenwart zurückzuführen und dienen daher beſonders der Religion. Plaſtik und Malerei waren in der alten Kunſt ſelbſtändig; in der unſrigen ſind ſie es nicht, und es iſt ein Grundirrthum, ſie, dem Alterthum nachahmend, für ſelbſtändig zu halten. — Die Kunſt wird nicht wieder erſtehen, ſo lange man nicht einſieht, daß die ganze neuere Kunſt auf der Religion beruht, dieſe aber ſich weſentlich durch Architectur und Muſik ausdrückt, und Malerei und Plaſtik nur in Beziehung auf jene Künſte ihre Bedeutung haben. So knüpft ſich die Kunſt auch hier an die Offenbarung.

Anmerkungen.

Digitized by Google

Zu S. 7.

Die gemeine Anſicht von der Unfruchtbarkeit aller Kunſtphiloſophie wird weiter ausgeführt und widerlegt in den Phil. Geſpr. S. 288. f., wo es heißt: „Nichts läßt ſich wohl weniger lehren, als das, was eigentlich das innerſte Weſen der Kunſt ausmacht, welches ohne die urſprünglichſte natürliche Anlage auf keine Weiſe in den Menſchen geſchaffen werden kann. Von dieſem herrſchenden innern Triebe aber und dem angeborenen Genie muß auch die Handlungsweiſe des Künſtlers in der wirklichen Anwendung ausgehn. Iſt dieſes gegenwärtig, ſo kann ihm nichts nützen, als eine durchdachte Anweiſung zur Erkenntniß der Natur und zur Behandlung der äußern Stoffe, damit ſeine Begeiſterung die rechten Wege, auf welchen ſie in die wirkliche Welt ausſtrömen muß, nicht verfehle. Ueber den Quell aber dieſer Begeiſterung hilft alles Grübeln nichts, und bringt nie ſo tief, als die urſprüngliche Anlage in der Seele des Künſtlers ſchon von ſelbſt begründet iſt; vielmehr dient die Theorie nur, ihn auf Dinge aufmerkſam zu machen, über die ihn der Flug ſeines Geiſtes hätte hinwegtragen ſollen, und ihn ſo in ſich ſelbſt zu verwirren. Ich kann mir daher nicht denken, daß es irgend eine fruchtbare Kunſtphiloſophie geben könne." Vergl. auch ebendaſ. S. 250. 251.

In Hinſicht auf die wahre Aufgabe und Bedeutung der Philoſophie heißt es hingegen in demſelben Geſpräche S. 298. ff. von dem Wahrheit ſuchenden Philoſophen: „Ihm muß das Wirkliche und das Geſchehene, in ſeiner wahren Tiefe aufgefaßt, eine unvertilgbare Kraft der Ueberzeugung in ſich tragen, und

er muß allezeit klar und deutlich wiſſen, daß er um ſo mehr in das wahre Innerſte dringe, je feſter ſeine Gedanken mit der Wirklichkeit verwachſen ſind, je reiner er dieſe durch ſie ſelbſt, nicht aber durch ſeine einſeitigen und beſchränkten Neigungen, Wünſche und Beſtrebungen, erkannt hat. Nicht das Neue und Unerhörte in Vergleichung mit dem Bekannten und Gegebenen muß er ſuchen, denn was noch nicht iſt, das kann er nicht verſtehn; und darum ſoll er nach demjenigen ſtreben, was in dem Vorhandenen das Wahre iſt und nicht der leere Schein! Was, ſeitdem Menſchen ihre Geſchichte wiſſen, ganze Völker in ihrem Innerſten durch Geſtaltungen unbewußter Begeiſterung mit hinreißender, unwiderſtehlicher Kraft des Lebens und der Wahrheit bewegt, geleitet, erſchüttert hat, was von der Menſchheit als die gegenwärtige Macht, die ihr Wollen und ihr Gelingen beſchloß, mit Unterwerfung verehrt worden, was noch heute die eigentliche innere Nothwendigkeit iſt, die allen Buſen gebietet, was ſich dem Künſtler mit eigentlicher Wahrheit als das lebendige Daſein enthüllt, und durch ſein gänzlich unterworfenes und angefülltes Bewußtſein in beſondere Formen der Erſcheinung ſtrömt, was im Staate Gemeinſinn heißt, und dadurch, daß es jeden Einzelnen auf ſeinen eigenthümlichen Vortheil treibt, doch mit wunderbar waltender Vorausbeſtimmung die Geſammtheit der Menſchen als Glieder Eines im Guten allein beſtehenden Gemeinweſens zur Harmonie der Tugend lenkt, das und nichts anderes iſt der Gegenſtand der Philoſophie, das ſoll ſie aus der einfachſten Mitte heraus zur vollkommnen deutlichen Einſicht bringen, damit es nie mit irgend einer leeren Form der Gedanken, oder einem einzelnen Eindrucke der Erſcheinung, oder einem Geſpenſte der Einbildung verwechſelt werde! Es kann alſo wohl niemand weiter abirren von dem wahren Wege zu ihrem Ziele, als wer der Willkür auch nur irgend einen Spielraum geſtattet, und ſich nicht ſtreng an der gegebenen Wirklichkeit, aber freilich an dem Inneren derſelben feſt hält."

Ebendaſ. S. 310. f.: „Man kann ſagen, die Welt ſei für alle übrigen Menſchen nur ſcheinbar, für den Philoſophen

allein wahrhaft da. Dieſer nimmt in einem jeden einzelnen Dinge und in einem jeden beſonderen Augenblicke ſeines Lebens die Gegenwart des Vollkommenen wahr, und die zeitliche zufällige Geſtalt der Erſcheinungen löſet ſich völlig in nichts auf, indem an ihre Stelle das wahre und ewige Weſen tritt. Darum braucht er dieſes weder in den Verknüpfungen, die der Verſtand nach ſeiner Form bildet, zu ſuchen, noch es ſinnlich anſchauen zu wollen, noch ſelbſt ſich an der Stimme ſeines Inneren zu begnügen, welche ihn das Gute, das Schöne, das Göttliche in ſeinen einzelnen Handlungen und Erkenntniſſen unterſcheiden lehrt; denn für ihn iſt kein Unterſchied, weil ihm nichts da iſt, als das Vollkommene und Gute, weil er nur dieſes in allen Dingen erkennt, und mit klarer Einſicht alles Uebrige, was ihm an den Dingen vorkommen mag, auf den leeren Schein zurückführt. Dieſes allein iſt das wahre und würdige Ziel der Philoſophie, und dieſe Wirkungen geben das einzige unverdächtige Kennzeichen, daß man ſich der echten bemächtiget habe."

Ferner gehört hieher der Aufſatz *über die wahre Bedeutung und Beſtimmung der Philoſophie* in den *Nachgel. Schr.* Bd. II. S. 54. ff., beſonders von S. 111 an. Hier heißt es S. 116. ff.: „Die Philoſophie iſt nichts anders, als das Denken über die Gegenwart des Weſens in unſerer Erkenntniß und Exiſtenz, oder mit andern Worten, über die göttliche Offenbarung. Unſer ganzes gegenwärtiges Leben, inſofern es an ſich Wahrheit enthält, iſt dieſe Offenbarung ſelbſt, und wir werden uns deren überall bewußt als des Weſentlichen in einem jeden Lebensmomente. Ohne ſie würden wir uns in keinem dieſer Momente wirklich mit dem Weſen unſers Bewußtſeins gegenwärtig finden, ſondern nur theilweiſe afficirt und von einem Gewebe leerer Erſcheinungen umſponnen. Jede Befriedigung durch das Wahre, jeder Genuß am Schönen, jede Beruhigung im Guten kommt uns von dieſem Weſentlichen her, inſofern es in dem gegebenen Momente in uns gegenwärtig wird. Aber ſo wie die Idee darin nur durch ſich ſelbſt gegenwärtig iſt und durch kein zeitliches und relatives Beſtreben

bewirkt werden kann; wie wir alſo darin nur das Wahre beſitzen, inſofern wir ihre Gegenwart auch als eine ſolche Selbſtoffenbarung an ſich und durch ſich anerkennen: ſo iſt ſie doch für den beſtimmten Moment immer nur das Weſentliche des gegebenen Zuſtandes, der relativen Verknüpfung, und fällt alſo in dieſem Sinne zugleich ſelbſt unter die Beziehungen der Exiſtenz. Daher werden wir uns ihrer nur ſo bewußt, daß wir entweder zwiſchen Abſtraction und bloßer Wahrnehmung ſchwanken, oder uns darin von dieſer oder jener beſtimmen laſſen. Die Idee muß alſo auch erkannt werden, wie ſie in allen Momenten ihrer Offenbarung dieſelbe iſt, und wie ſie als vollkommene Einheit Gegenſätze in ſich ſelbſt enthält, welche ſie erſt fähig machen ſich an die Exiſtenz anzuſchließen und dieſe in ſich aufzunehmen. Das Denken, wodurch ſie zu dieſen Gegenſätzen entwickelt und in denſelben wieder mit ſich ſelbſt vereinigt wird, iſt eben die Philoſophie. Durch ſie kommt uns alſo erſt die Idee in ihrer ganzen Bedeutung zum Bewußtſein und nicht bloß in der, welche ihr der beſtimmte Moment der Exiſtenz giebt. Durch ſie wird uns zur deutlichen Einſicht, was uns vorher zwar weſentlich gegenwärtig, aber doch immer noch durch beſondere Zuſtände und Beziehungen getrübt war."

„Das Philoſophiren iſt alſo keinesweges ein willkürliches Unternehmen, ſondern ein nothwendiges und unausweichliches. Es ſoll nicht blos dazu dienen, unſerer Erkenntniß eine beſondere Ausbildung zu geben, deren ſie allenfalls auch entbehren könnte, ſondern ohne daſſelbe wäre ſie gar nicht einmal Erkenntniß zu nennen, und ſelbſt die Offenbarung der Idee wird ohne ſie entſtellt und verwirrt. Wir können nichts Weſentliches erkennen, nichts mit voller Beruhigung, die weiter nicht anzufechten wäre, für Wahrheit halten, ohne Philoſophie. Sie iſt der Glaube ſelbſt, aber in ſeiner Geſtalt als Einſicht gefaßt, wenn er in der andern als Erfahrung vorkam."

Ueber das Verhältniß von Religion, Kunſt und Philoſophie zu einander vergl. Nachgel. Schr. Bd. II. S. 195. f.: „Unſer Bewußtſein als reiner Glaube, durch wei-

chen ſich unſer Inneres erſt ſelbſt ergreift und ſeine Verwandlung in Offenbarung des Ewigen erfährt, iſt die Religion. Sie iſt nicht anders darſtellbar und mittheilbar, als durch ſolche Mittel und Formen, welche auf dieſes Innere ungetheilt wirken und daſſelbe ganz in Erfahrung des Höchſten auflöſen; ja ſie wird eigentlich gar nicht mitgetheilt, ſondern wir empfinden uns mit Anderen unmittelbar als Eins, als aufgegangen in ein gemeinſames Element, wenn wir ganz von der Gegenwart ihrer Wirkungen durchdrungen ſind. Nach der entgegengeſetzten Richtung wendet ſich die Kunſt. Auch ſie hat es allein mit dem Weſentlichen und Ewigen in unſerer Natur zu thun, aber ſie faßt es nicht auf, wie unſer ganzes Bewußtſein in demſelben verſchwindet, ſondern wie es ſich durch daſſelbe in ein volles gegenwärtiges und erſcheinendes Leben geſtaltet. Unſer Gemüth giebt ſich hier völlig ſeinen Gegenſtänden hin, und verwandelt ſich ganz in dieſe, weil es nur ſchaut, wie das Göttliche ſelbſt zur Erſcheinung geworden iſt, ſich ganz mit ihr durchdringt, und ſich eben deshalb wechſelsweiſe mit ihr in ein wahrhaftes Daſein auflöſet, von welchem weder das Ewige als bloß gedachtes Weſen, noch die Erſcheinung als bloße Exiſtenz mehr abgeſondert werden kann, und welches für die Kunſt der eigentliche Grund und Boden iſt. Zwiſchen beiden, der Religion und der Kunſt, ſteht die Darſtellung der Philoſophie. — In wiefern hieraus im Folgenden die vorzügliche Angemeſſenheit der Geſprächsform für die Philoſophie hergeleitet wird, iſt auf dieſe Stelle ſchon in der Vorrede hingewieſen worden.

Ferner vergl. Phil. Geſpr. S. 320. f.: „Haben wir die Hülle des Nichtigen abgelegt, ſo werden wir auch mit deutlicher Einſicht wahrnehmen, wie die ganze Natur nichts anderes als das ſich ſelbſt in ſeine Harmonie auflöſende Daſein Gottes, wie die Religion, die Sittlichkeit, die Kunſt nichts ſeyen, als die in der Wirklichkeit verſchiedentlich widerſcheinende That der Selbſtvernichtung und Selbſtoffenbarung des göttlichen Weſens. Wirklich und gegenwärtig iſt aber dieſe That in dieſen Arten der Erkenntniß, die ich eben nannte, und ſie ſind das eigent-

liche Vorgehen derſelben. Auch ſind ſie alle das Eine und ſelbe, nur auf verſchiedenen Standpunkten angeſchaut, und inſofern darin nichts wahrhaft und an ſich da iſt, als die göttliche Selbſtoffenbarung und Selbſtopferung, ſo ſind ſie alle ihrem Weſen nach Religion. Indem aber dieſer Vorgang in uns ſich ſelbſt anſchaut, und Gott dadurch nur ſein eigenes Erkennen enthüllt und ausfüllt, iſt er ſelbſt Philoſophie, welche demnach überall dem, was wahrhaft geſchieht, vollkommen angemeſſen, und die höchſte, eigentlich praktiſche Wiſſenſchaft iſt. Auch kann ſie als ein wirkliches Erkennen nur durch Offenbarung ſein; denn nur in dieſer iſt ſie wahrhaft da!"

Zu S. 8.

„Die Philoſophie kann nichts ſchaffen" u. ſ. w. Vergl. Nachgel. Schr. Bd. I. S. 598. f., wo Solger bemerkt: „Eine Angel ſeines Philoſophirens ſei, daß es nur Eine wahre Religion giebt, und auch nur Eine Philoſophie, die mit dieſer ganz eins und daſſelbe iſt, nur das höchſte Bewußtſein oder vielmehr die deutliche Einſicht deſſen, was ſich in der Offenbarung als gegenwärtiges Leben äußert. Daraus folgt ſchon von ſelbſt, daß die Philoſophie nicht ſchaffen und nicht ſelig machen könne, ſo wenig wie die Kenntniß der Geſchichte Begebenheiten hervorbringt, aber wohl Einſicht verſchaffen über das, was in unſerm Leben das Wahre, das Ewige, das eigentliche Leben und die Gegenwart Gottes ſei, damit wir dieſes nicht unter die gemeine Wirklichkeit miſchen." Vergl. ferner Nachgel. Schr. Bd. II. S. 31.

Zu S. 10.

Ueber die Wichtigkeit der philoſophiſchen Kunſtlehre für unſere Zeit ſpricht ſich Solger in einem Briefe (Nachgel. Schr. Bd. I. S. 316.) ganz ähnlich aus: „Ich glaube durch Erfahrung gewiß zu ſein, daß in der heutigen Welt den Menſchen der Blick auf ein Höheres noch am erſten durch die Kunſt abgelockt wird, und daß ſie dieſe in das Innere

der Dinge zuerſt hineinzieht, ſo daß ſie uns faſt zu ſolcher Propädeutik dienen kann, wie den Alten die Mathematik. Daher kommt auch der Irrthum, als ſei ſie nichts anders als eine Vorſchule, entweder der Sittlichkeit oder der Philoſophie."

Zu S. 17.

Ueber Ariſtotele's und Leſſing's Behandlung der Kunſtphiloſophie vergl. Nachgel. Schr. Bd. II. S. 545. f.

Zu S. 20. ff.

Ueber die Baumgarten'ſche Erklärung des Schönen vergl. Erwin Th. I. S. 56. f. und S. 73. f., wo der innere Widerſpruch dieſer Lehre (S. 74.) ſo aufgezeigt wird: „Giebt es eine Vollkommenheit des Einzelnen, die den Begriff erfüllt, ſo kann dieſe nach ſeiner eigenen Behauptung nur durch den Verſtand erkannt werden; der Begriff aber, der gar nicht wahrgenommen wird, kann den Sinnen nicht als Vollkommenheit erſcheinen, ſondern ſtellt ſich für ſie vermittelſt des Einzelnen doch immer nur verworren dar. So fällt denn das Schöne unvermeidlich unter das allgemeine Geſetz aller übrigen Dinge, und es iſt alſo auch nicht das Schöne mehr."

Zu S. 26. ff.

Burke's Lehre wird im Erwin Th. I. S. 26. f. folgendermaßen dargeſtellt: „Zwei durchaus allgemeine Triebe beſtimmen unſere ſämmtlichen edleren Gefühle nach zwei verſchiedenen Seiten, der Trieb der Geſelligkeit und der Trieb der Selbſterhaltung. Jener leitet uns zu dem, woran wir uns leicht und gern anſchließen, und was hiezu ſchon durch die bloße Wahrnehmung reizt. Dies aber iſt das Zarte und doch Derbe, das Runde und Wallende, Schwache und doch nicht Matte, Kleine und doch nicht Kümmerliche, und was von ähnlicher Beſchaffenheit iſt. Durch die Vereinigung damit gerathen unſere Nerven in eine leichte ſpielende Thätigkeit, die keine heftige Anſpannung bewirkt, vielmehr nach erreichtem

Streben eine ſanfte, aber nicht abmattende Erſchlaffung. Die Leidenſchaft, die ein ſolcher Gegenſtand erregt, wird Liebe genannt, er ſelbſt aber ſchön. Durch den Trieb der Selbſterhaltung dagegen fliehen wir, was gewaltſam und zerſtörend auf uns zu wirken droht, übermächtige Naturgewalt, unabſehbare Schwierigkeit in Hinderniſſen, oder was unſerer Einbildungskraft zum Bilde von dergleichen wird, betäubende Pracht, gewaltige Maſſen von Licht, Schall, Farbe, und wiederum worin wir uns ſelbſt zu verlieren fürchten, Finſterniß, ungeheure Ausdehnung, Leere, kurz die Beraubung von dem, was uns als Stoff des Daſeins gelten kann. Solche Wahrnehmungen ſpannen unſere Nerven gleichſam zur Vertheidigung heftig und gewaltſam an, und was dieſe Wirkung macht, iſt das Erhabene."

Zu S. 31. ff.

Ueber die Kantiſche Darſtellung des Schönen und Erhabenen vergl. Erwin Th. I. S. 93. ff. beſonders S. 98. f., wo Kant's Lehre in Vergleichung mit der Baumgartenſchen folgendermaßen entwickelt wird: „Baumgarten mußte den Begriff ganz mit der Erſcheinung zuſammenſchmelzen, um zu ſeiner ſinnlichen Vollkommenheit zu gelangen; aber dieſe konnte, gerade weil ſie eine ſinnliche war, nur durch die Sinne verworren erkannt werden. Die Widerſprüche hierin haben uns ſchon eingeleuchtet. Kant dagegen bezog bloß die Erſcheinung auf den in uns dunkel angeregten Begriff; das heißt eben, er fand darin eine Zweckmäßigkeit, zu welcher der Begriff erſt geſucht, aber nie deutlich gefunden werden ſoll. Nun kann hier nur zweierlei ſtattfinden. Entweder der Begriff liegt ganz mit in der Erſcheinung, und iſt darin vollſtändig enthalten, wird aber doch nicht darin erkannt, und dann haben wir die ſich ſelbſt widerſprechende ſinnliche Vollkommenheit; oder der Begriff liegt noch nicht in der Erſcheinung, ſondern muß erſt dazu geſucht werden; dann kann aber dieſes Verhältniß unmöglich eine neue Gattung der Dinge, die wir ſchön nennen ſollen, hervorbringen, da es ja eben ſo gut bei jedem anderen Dinge ſtattfinden

kann, und nur ein gradweiſer Unterſchied in der Beziehung der Erſcheinung auf den Begriff iſt. Daß aber Kant es ſo meine, kannſt du an den Beiſpielen, die er anführt, deutlich ſehen. So will er der menſchlichen Geſtalt weniger Schönheit zuſchreiben, als den unbelebten Gegenſtänden, wie Blumen und dergleichen, weil jene den Begriff deutlicher enthalte als dieſe. Und doch brauchten wir vorhin nur in uns ſelbſt ein wenig hineinzugehn, um uns zu überzeugen, daß jene die volle Wirkung der Schönheit auf uns mache, dieſe aber nur eine Sehnſucht danach in uns erregen."

Ferner S. 100.: „Wie das Schöne die Thätigkeit des Verſtandes unter Begriffe zu ſammeln, ſo ſollte das Erhabene die Thätigkeit des Willens erregen. Dieſe konnte ſo wenig wie jene in der Erſcheinung ſelbſt erkannt werden, da beide ihr weſentlich entgegengeſetzt ſind. Alſo konnte die Erſcheinung nur inſofern erhaben ſein, als ſie den ihr entgegenſtrebenden Willen in Bewegung ſetzt. Wie aber dieſes an ſich widerſprechend ſei, leuchtet wohl bald ein. Denn erſtlich nennen wir ja nicht unſere Empfindungen beim Wahrnehmen eines ſolchen Gegenſtandes erhaben, ſondern den Gegenſtand ſelbſt; zweitens kommt es ſchon auf die ſittliche Stimmung des Wahrnehmenden an, ob ein Gegenſtand erhaben ſein ſoll oder nicht; denn wenn ſich nur einer, wie die meiſten thun werden, blos vor ihm fürchtet, ſo iſt er nicht mehr erhaben; und endlich können wiederum auch ſolche Gegenſtände keine beſondere Gattung bilden; denn ſie ſind bloß dem Grade nach von andern fürchterlichen oder großen verſchieden, und ſie ſelbſt ſowohl, als die Wirkung, welche ſie auf den Willen machen, haben ſchon andere Namen, ſo daß ſie eines neuen nicht bedürfen."

Zu S. 39. f.

Die Darſtellung der Fichte'ſchen Lehre wird im Erwin Th. I. S. 78. mit folgenden Worten gegeben: „Die äußere Natur, die Welt der Gegenſtände geht aus unſerm Bewußtſein hervor, und iſt nichts an ſich, ſondern nur in ſo fern etwas,

als ſie das ſich ſelbſt erſcheinende Ich iſt. Auf dem Standpunkte des gemeinen Erkennens nun wird dieſe Erſcheinung für etwas an ſich Beſtehendes und dem Erkennen Gegebenes angeſehn und dieſes erſcheint ſich ſelbſt dadurch gezwungen und gebunden. Wer aber einſieht, daß und wie dieſe Natur von dem Ich hervorgebracht ſei, der philoſophirt. Wer endlich die Gegenſtände darſtellt, nicht wie ſie gegeben, ſondern wie ſie durch das Ich ſelbſt gemacht ſind, der iſt ein Künſtler. Für dieſen iſt alſo der philoſophiſche Standpunkt zum gemeinen geworden. Damit iſt aber noch keinesweges der höchſte Zweck des vernünftigen Weſens erreicht. Denn dieſem iſt durch das Sittengeſetz aufgegeben, mit Bewußtſein, durch ſeine reine Thätigkeit die Welt wieder zu ſchaffen, d. i. die gegebene Welt ſo zu behandeln, daß ſie nur der Ausdruck ſeines Willens werde. Die Kunſt iſt alſo bei weitem noch nicht das Ziel ſelbſt, jedoch die vollkommenſte Vorſtufe dazu; denn ſie beweiſt einem Jeden durch die Erfahrung, daß auch die äußeren Gegenſtände ſo dargeſtellt werden können, wie ſie von dem reinen Ich geſchaffen ſind. Alles dieſes faſſe ich zuſammen in die Behauptung, daß das Schöne die wahre Vorbereitung zum Guten ſei."

Es folgt ſodann die Widerlegung dieſer Anſicht, indem beſonders gezeigt wird (S. 82.), daß hiernach: „der Künſtler erſtlich gar nicht von jedem andern ſinnlichen Menſchen unterſchieden iſt, indem er bloß Gegenſtände anſchaut; zweitens aber darin noch tief unter andere ſinkt, daß er ſogar das Höhere und Freie, welches bloß im reinſten und höchſten Bewußtſein erkannt werden ſollte, hinabreißt in die Welt der Gegenſtände, und ebenfalls in Erſcheinungen verwandelt.

So betrachtet wäre alſo die Schönheit das wahre Grundweſen des Böſen, indem es ſelbſt das urſprünglich Gute in die Gewalt der Sinnlichkeit gäbe, und es um ſo tiefer ſtürzte, je herrlicher es vorher geweſen, recht nach Art der gefallenen Engel in den Sagen unſerer Religion."

Auch dieſe ausführliche Widerlegung führt (S. 92.) zu dem Reſultate, daß es nach dieſen Grundſätzen gar keine Schön-

heit geben könne. — S. 101 wird die Art, wie ſich Kant von Baumgarten und Fichte unterſcheide, ſo bezeichnet: „Dieſe ſtreben nach einem Unmöglichen, welches ſie für die Schönheit halten; Kant zeigt uns etwas Mögliches und Wirkliches auf, das aber nimmermehr die Schönheit ſein kann.“

Zu S. 44.

Solger's ausführliche Beurtheilung von Schlegel's dramaturgiſchen Vorleſungen, die zuerſt in den Wiener Jahrbüchern erſchien, dann in den Nachgel. Schr. Bd. II. S. 493 bis 628. wieder abgedruckt wurde, mag zur näheren Rechtfertigung des hier nur kurz ausgeſprochenen Urtheils über das in vieler Hinſicht vortreffliche Werk dienen.

Bei dem zunächſt folgenden Urtheil über Göthe vergeſſe man nicht, daß Solger dieſe Worte im Jahr 1819 ausſprach, ſeit welcher Zeit der ehrwürdige Dichter ſo vieles auch für die Theorie der Kunſt und Poeſie Bedeutende aus der unerſchöpflichen Tiefe ſeines reichen Geiſtes ans Licht förderte, wenn auch mehr in einzelnen, die eigene innere Erfahrung und unmittelbare Anſchauung kundgebenden Ausſprüchen, als in ſtreng wiſſenſchaftlichem Zuſammenhange.

Zu S. 47.

„Die beſte Philoſophie iſt die, welche am wenigſten den Charakter eines beſonderen Syſtemes annimmt.“ u. ſ. w. Damit man nach dieſer Aeußerung Solger nicht eines unſyſtematiſchen Eklekticismus oder des Strebens nach flacher Popularität beſchuldige (welcher Vorwurf freilich für den gründlichen Leſer ſeiner Schriften durch den ganzen Inhalt derſelben zur Genüge beſeitigt wird), iſt es wohl nicht überflüſſig, hier auf einige Stellen hinzuweiſen, in denen das Verhältniß der Mehrheit philoſophiſcher Syſteme zu der weſentlichen Einheit und Allgemeingültigkeit der echten Philoſophie in das hellſte Licht geſtellt wird. In den Nachgel. Schr. Bd. II. S. 120. f. heißt es in dieſer

Hinſicht: „Haben wir aufgezeigt, daß die Philoſophie nichts anders iſt als das Denken, welches die göttliche Offenbarung für uns zum Gegenſtande bewußter Einſicht macht, und daß ſie deshalb ſich erſt vollendet, wenn ſie ſich zugleich ganz als Thatſache geſtaltet, ſo liegt darin ſchon, daß ſie zwar eben ſowohl wie die göttliche Idee ſelbſt, an ſich nur ewig eine und dieſelbe iſt, daß ſie aber in dem Bewußtſein der Menſchen, oder in ihrer eigenen Exiſtenz, ebenfalls verſchiedene Geſtaltungen annehmen muß; denn ſonſt würde ſie in dieſem Bewußtſein niemals wahrhaft gegenwärtig ſein. Es giebt daher zwar nicht mehrere Philoſophien, aber mannichfaltige Verwandlungen der einen und ſelben, welche ihre Geſchichte bilden. Wer annimmt, daß er die abſolute, ewige und für die Zukunft unabänderliche Geſtalt der Philoſophie getroffen habe, muß ſich ſelbſt geſtehen, daß er keine eigene habe; denn eine eigene iſt nur die, welche zugleich dem ganzen gegenwärtigen Bedürfniſſe unſers Gemüths genügt und eben dadurch ſich zugleich als eine beſondere kund thut."

Ebendaſ. S. 147.: „Die wahre Philoſophie ſollte gar kein beſonderes Syſtem, d. h. keine Vorausſetzung haben; ſie ſollte nur ſich ſelbſt als ihr eigenes Leben und ihre eigene Gegenwart ergreifen, wie die wahre Religion. Denn wenn das ewige Weſen nur Einer ſein kann, ſo iſt auch die Religion nur Eine, und die Philoſophie nur Eine. Aber der Menſch lebt in der Unvollkommenheit und im Kampfe dagegen; deshalb nehmen auch ſeine Ueberzeugungen von den höchſten Gegenſtänden immer eine beſtimmte Geſtaltung an." — Vergl. ferner Philoſ. Geſpr. S. 131, 200, 213., wo es heißt: „Die Philoſophie haſt du zwar ſo herrlich geprieſen, aber damit noch nicht den Philoſophen, der doch nicht alle beſonderen Richtungen derſelben verfolgen und in ſich vereinigen kann; der auch in die andern Erkenntnißweiſen verwickelt iſt, für welche die Gegenſtände, wenn ſie ihnen auch mit der Philoſophie gemein ſind, dennoch ganz eigene und ihrer Natur angemeſſene Geſtalten annehmen. Ja ſelbſt als Philoſoph iſt er doch immer ein beſon-

deres Weſen und muß einen eigenthümlichen Standpunct halten." — — „Was aber," heißt es S. 214 weiter, „in einem jeden von ihnen Philoſophie war, das iſt und bleibt wahr und unerſchütterlich, und muß von uns ebenfalls erkannt werden, wenn wir Philoſophen ſein wollen; denn es war ja die Aufhebung ſolcher Widerſprüche, die gar nicht anders als durch Philoſophie gelöſt werden können. Und wenn du dich recht in einen jeden von dieſen Erfindern der ewigen Wahrheit vertiefeſt, ſo wirſt du ſchon an dir ſelbſt inne werden, wie du auch von ſeinem Standpuncte aus das Weltall umfaſſen kannſt."

Zu S. 51.

Ueber das abſtracte Verſtandes-Ideal in ſeinem Verhältniß zum Schönen erklärt ſich Erwin (Th. I. S. 12.) zunächſt vom Standpuncte der unmittelbaren, noch nicht zur Einſicht entwickelten Empfindung folgendermaßen: „Das Ideal kann nicht anders, als unendlich über die Wirklichkeit erhaben ſein, wie wir es uns denn auch denken, wenn wir irgend etwas in unſern Umgebungen betrachten, wie es ſein könnte und ſein ſollte. Dieſes alſo wirklich in unſerer Welt der Unvollkommenheit zu erreichen, kommt mir unmöglich vor. Dagegen iſt das, was ich ſchön nenne, von der Art, daß es, ganz gegenwärtig und wirklich, mein Gefühl gewaltig an ſich zieht. Ich denke dabei nicht an eine Unendlichkeit, welche über der wirklichen Welt läge, ſondern recht innig und, um mich ſo auszudrücken, wie meines Gleichen liebe ich es, und wünſchte mich ganz darein zu verlieren. Aufrichtig muß ich geſtehn, daß ich faſt kalt gegen das Schöne werden würde, wenn ich es nur für den Stellvertreter einer höheren Vortrefflichkeit anſehn müßte."

Ebendaſ. S. 38. f. heißt es: „Du ſiehſt alſo, daß die Schönheit ſich in der That ganz in der bloßen endlichen und gegenwärtigen Erſcheinung vollendet. Dies fühlen wir auch im gemeinen Leben, indem wir die Gegenſtände ſelbſt, nicht aber etwas Höheres, das ſie ausdrückten, ſchön nennen. Auch kön-

nen wir das Schöne gar nicht würdig genießen, außer durch bloße Anſchauung, und indem wir uns ganz in die Gegenwart der Erſcheinung verlieren. In dieſer ſelbſt finden wir das Unendliche und Unermeßliche, welches ſchon Cicero in der ſchönen Erſcheinung erkennt, weil dieſe Anſchauung ſo einig mit ſich ſelbſt iſt, daß ſie ſich ins Unendliche nicht auflöſen läßt." Ferner S. 40.: „Die Erkenntniß des Schönen iſt in uns ohne Abſonderung des Begriffes von dem Gegenſtande, ohne Urtheil, welches erſt dieſen mit jenem verbände; ſondern mit einem Schlage ſind wir von dem Schönen erfüllt und werden dadurch ſelbſt ſchön."

Ueber den Gegenſatz der **Naturnachahmung** und des **Idealiſirens** heißt es im **Erwin** Th. II. S. 34.: „Wenn die Nachahmung der Natur eine knechtiſche Abbildung der gemeinen ſein, und das Idealiſiren darin beſtehen ſoll, daß man das kräftige, wirkliche Leben zur leeren Allgemeinheit oder zum Bilde für die gemeine Einbildungskraft abſchwäche, ſo iſt beides gleich elend und verderblich. Das Muſter, wonach die Kunſt bildet, iſt nur mit ſeinem Abgebildeten, und dieſes nur mit jenem zugleich."

Von dem Streite der **Idealiſten** und **Charakteriſtiker** iſt weiter unten (S. 159. ff.) näher die Rede.

Zu S. 52. ff.

Die klarſte und vollſtändigſte Entwickelung der beiden hier kurz dargeſtellten **Erkenntnißarten** geben die erſten Capitel der Schrift **über die wahre Bedeutung und Beſtimmung der Philoſophie** in den **Nachgel. Schr.** Bd. II. S. 54. ff., woraus hier nur wenige Stellen ausgehoben werden mögen:

S. 65. „Es muß nothwendig zwei verſchiedene Arten der menſchlichen Erkenntniß geben: die eine des gemeinen, unvollſtändigen Bewußtſeins, die andere des höheren und weſentlichen. Nach der erſten Art erkennen wir ein jedes Ding nur theilweiſe und in ſeinen Beziehungen und Verhältniſſen zu anderen

Dingen, niemals aber irgend etwas ganz wie es iſt und ſo, daß wir vollſtändig dadurch befriedigt würden; dieſe Erkenntniß iſt die der Beziehungen, der Widerſprüche, der Kämpfe. Das in dieſe Verwickelungen verſunkene Gemüth ſucht dann bald hier, bald dort einen feſten Punct, um von da aus ſich durch das Labyrinth der wechſelnden Gegenſätze zu finden; aber es möge dieſen annehmen wo es wolle, ſo kann er immer nur ein den Widerſprüchen unterworfener, einzelner ſein, und die ganze Welt wird ihm von da aus ſchief und verzogen erſcheinen. Und dennoch iſt dieſes Leben in lauter Verhältniſſen, Einſeitigkeiten und unvollſtändigen Gegenſätzen die nothwendige Bedingung unſers erſcheinenden Daſeins."

Nachdem dieſer Zuſtand der Spaltung und der Widerſprüche in der Wahrnehmung und dem verſtandesmäßigen Denken aufgezeigt worden, wird S. 73. folgendermaßen zum Wollen und Handeln übergegangen: „Sehen wir endlich in unſer eigenes Innere hinein, ſo finden wir auch da einen ſolchen Widerſpruch des Einfachen und Mannichfaltigen, der ſich auf keine gemeinſame Einheit zurückführen läßt, ſondern immer nur durch einen zufälligen, einzelnen Uebergang aufgehoben wird; ja wir ſtehen hier im Widerſpruche mit uns ſelbſt, und können doch wieder ohne denſelben nicht in der Wirklichkeit beſtehen. Unſer eigenes Bewußtſein, beſtände es bloß in der Einheit unſers Ich mit ſich ſelbſt, würde ſich nicht von ſich ſelbſt unterſcheiden und auf dieſe Weiſe auch nicht erkennbar ſein, würde es nicht dadurch zugleich ein Mannichfaltiges, daß es ſich auf mannichfaltige Weiſe modificirt. Dieſes aber geſchieht im Wollen und Handeln. Hier beſtimmt ſich das Einfache in uns durch eine gewiſſe Beſonderheit, indem es ſich mit ſeinem Wollen nach einer beſtimmten Richtung auf beſondere Dinge wenden muß. Aber dieſes wäre wieder nicht möglich, wenn ihm nicht die beſonderen Gegenſtände ſeines Wollens von außen gegeben wären. Ein jedes Wollen, obwohl es in der freien Selbſtbeſtimmung beſteht, iſt alſo nothwendig zugleich eine Beſtimmung durch den von uns nicht abhängigen äußeren Gegen-

ſtand, und ſo ſind wir gerade da, wo wir am meiſten Eins mit uns ſelbſt ſein ſollten, am meiſten geſpalten und zerrißen. Ja es ſcheint, daß dieſer Widerſpruch gar nicht zu vermitteln, und auf die Weiſe das Wollen ſelbſt etwas ganz Unmögliches ſei, wenn wir auf der einen Seite frei uns ſelbſt beſtimmen, und auf der andern doch von dem äußern Gegenſtande beſtimmt ſein ſollen."

Weiter heißt es S. 75. f.: „Wenn ſich alſo an einer ſolchen Art zu erkennen unſer gegenwärtiges Bewußtſein fortleitet, ſo kann dieſes immer nur ein unvollſtändiges und beziehungsweiſe gültiges werden, und wir ſind danach in jedem Momente nur, was die wechſelnden Beziehungen aus uns machen. In dieſe würden wir uns dann ganz auflöſen, gar keine Einheit des Bewußtſeins in uns erhalten; ſondern ſelbſt nur aus einer Reihe von Erſcheinungen beſtehen, wenn nicht dieſes Denken wieder allein dadurch möglich gemacht würde, daß wir jeder Beſtimmung das einfache Beſtimmungsloſe in uns entgegenſetzen, welches nicht allein allen Verknüpfungen als ihre Möglichkeit zum Grunde liegt, ſondern ſich auch in jeder wieder erzeugt, weil ſie ohne dies nicht Verknüpfung, nicht wirkliche Verſchmelzung der Gegenſätze ſein würde. Dieſes Einfache iſt aber ſelbſt nichts Beſtimmtes, denn ſonſt müßte es auch für ſich wieder eine beſtimmte und beſondere Beziehung ſuchen; ſondern hat nur die Eigenſchaft, aller Beſtimmtheit entgegengeſetzt zu ſein und ſich gegen dieſelbe völlig gleichgültig zu verhalten."

S. 78. „So iſt denn dieſes gemeine Bewußtſein ſowohl in Anſehung der Dinge außer uns und der allgemeinen Begriffe, als auch unſeres Selbſt, nichts als ein wechſelnder Widerſchein, den immer eins auf das andere, und dieſes wieder auf jenes wirft."

Das Bedürfniß einer h ö h e r e n E r k e n n t n i ß hingegen wird S. 79. mit folgenden Worten angekündigt: „Wenn gleich befangen in der geſchilderten leeren und ſchwankenden Erkenntnißart, wären wir doch nicht im Stande zu leben, zu denken, zu handeln, irgend etwas für wirklich, wahr oder gut zu halten, wenn wir nicht

eine andere Art der Erkenntniß, welche den wahren Kern jener an ſich nur ſcheinbaren ausmache und ihr erſt einen Inhalt verleihe, dunkel und mit unbewußter Ahnung vorausſetzten." Und dieſe höhere Erkenntnißart ſelbſt wird S. 88. folgendermaßen geſchildert: „Weder die leere Form des Denkens kann dieſem das Weſentliche in unſerem Erkennen ſein, noch die Mannichfaltigkeit der Begriffe und Gegenſtände. Denn jene Form iſt nichts ohne ein Allgemeines und Beſonderes, ohne Verſchiedenes und Gleichartiges, das ſie verbände und trennte; und das Mannichfaltige iſt wieder nichts, wenn es nicht wechſelsweiſe als Allgemeines und Beſonderes, als Gleichartiges und Verſchiedenes aufgefaßt wird. Beides alſo, Stoff und Form, muß in der weſentlicheren Erkenntniß ganz Eins und untrennbar von einander durchdrungen ſein. Nur in unſerer Exiſtenz ſondern ſie ſich, weil unſer Denken nur darin beſteht, daß es von dem Allgemeinen zum Beſonderen übergeht, und nur durch dieſen Uebergang jedes der Entgegengeſetzten als das auffaßt, was es iſt. Darum erkennt es ſie nur in ihrer Beziehung auf einander oder in ihrer relativen Beſchaffenheit; und ſobald nur dieſe der Inhalt des Denkens iſt, ſo kann auch das Denken ſelbſt nur bloße Form der Verbindung ſein. Erſchöpfend würde unſer Erkennen der Dinge erſt ſein, wenn wir durch dieſe Beziehungen die Stoffe ſelbſt erſchöpfen und alſo auch die Form der Beziehung ganz mit Stoff anfüllen könnten. Giebt es alſo eine weſentlichere Art der Erkenntniß, ſo muß ſie gerade von dieſer Beſchaffenheit ſein."

Ferner S. 92.: „Es muß nothwendig erkennbar ſein, daß die höhere Erkenntniß einen poſitiven Inhalt habe und nicht blos die vorausgeſetzte Negation der gemeinen ſei. Dies ſtellt ſich dann auch ſchon in der gemeinen Erkenntniß dar, indem dieſe, wie ſich vorher gezeigt hat, ſich ſelbſt nicht genügen würde, wenn ſie ſich nicht als die Entwickelung einer urſprünglichen Einheit anſähe. Dieſe Einheit aber verſchwindet in den Beziehungen des Verſtandes, weil dieſe eben immer nur Beziehungen, und nichts weiter ſind und bleiben, und im Gegenſatz gegen

dieſelben wäre ſie nur die leere Form der Verknüpfung. Sie kann ſich alſo nur dadurch äußern, daß ſie in den Momenten der Verknüpfung, wo in der Form ſich die Gegenſätze der Stoffe aufheben und ausfüllen, als wahre Einheit dieſer für den Verſtand bloß auf einander bezogenen Stoffe hervortritt. Dieſes iſt das Hervorleuchten der Idee in die Exiſtenz, wodurch ſie eben wegen ihrer Theilnahme an der Exiſtenz eine Mehrheit von Ideen wird. Hierin liegt nun offenbar, daß die Ideen nicht durch das Denken des gemeinen Verſtandes geſchaffen oder gebildet werden, ſondern daß ſie an und für ſich von Anfang an als die ewigen Einheiten der Verſtandesbeziehungen da ſind, und uns nur offenbar werden, wo dieſe Beziehungen ſich in gewiſſen Vereinigungspuncten abſchließen. Da tritt dann die Idee, als der ewige Act der Einheit, der nur durch dieſen Abſchluß des gemeinen Verſtandes mit der Exiſtenz in Berührung kommt, frei hervor, und indem ſie denſelben als Beziehung und Wechſel des Allgemeinen und Beſonderen aufhebt, beſtätigt ſie ihn zugleich in einem höheren und weſentlichen Sinne als vereintes, wahres Daſein des Begriffes und weſentliche Bedeutung der beſonderen Erſcheinung. Daß aber die Verſtandeserkenntniß an gewiſſen Puncten ſich ſo als ein Ganzes abſchließt, das kann nur von der Idee ſelbſt herrühren, und iſt nicht außer ihr zu erklären; für das gemeine Bewußtſein iſt es als eine bloße Thatſache anzunehmen. Das ganze Denken unſers Verſtandes ſtrebt dahin, ſeine Verknüpfungen ſo weit zu führen, bis es ſolche Puncte treffe, und die Idee beglaubigt ſich darin nur durch ſich ſelbſt."

Vergl. auch Nachgel. Schr. Bd. II. S. 30.; Erwin Th. I. S. 146. f.; 187. ff.

Zu S. 57.

Nachgel. Schr. Bd. II. S. 94.: „Weil die Idee als vollkommene Einheit der Stoffe mit der Form erkannt wird, ſo kann und muß ſie in ihrer Richtung auf die Exiſtenz auf zwiefache Weiſe gefaßt werden; einmal nämlich als dasjenige, was

eine Einheit mit ſich ſelbſt in unſer Bewußtſein, das andere Mal als das, was Einheit in die Gegenſätze bringt, in welchen die äußeren Gegenſtände unſerer Erkenntniß mit einander ſtehen. Die Ideen der erſten Art beziehen ſich auf den Willen, die der zweiten auf die Welt der von unſerm Bewußtſein unabhängigen Gegenſtände, oder die Natur." Vergl. S. 168.

Ebendaſ. S. 95. f.: „Daß es eine Mehrheit von Ideen giebt, das rührt aus dem verſchiedenen Verhältniſſe her, in welchem die eine und ſelbe ewige Idee zur Exiſtenz und zum gemeinen Bewußtſein ſteht, worin ſie ſich auf verſchiedenen Wegen und in verſchiedenen Geſtaltungen äußert. In allen aber iſt daſſelbe die Einheit des Einen Weſens mit ſich ſelbſt; welche eben deswegen eine lebendige und keine todte iſt, weil ſie ſich ſelbſt zur Exiſtenz entfaltet und ſich in der Aufhebung derſelben und ihrer Gegenſätze wieder mit ſich ſelbſt vereinigt."

Ferner S. 114. f.: „Der myſtiſche Uebergang des Weſens in ſeine Exiſtenz, wodurch es ſich ſelbſt wechſelsweiſe als Weſen und Exiſtenz ſowohl ſchafft als aufhebt, iſt der wahre innere Lebenspunct der Erkenntniß, und in allen beſonderen Zuſtänden derſelben, auch in den erwähnten einſeitigen Richtungen iſt dieſer Moment das allein Wahre und wahrhaft Gegenwärtige. Aber wie ſich leicht von ſelbſt ergiebt, iſt er für uns nur da unter den Beſtimmungen und Beziehungen der Exiſtenz, in welcher wir befangen ſind, und wir würden gar nicht exiſtiren, ſondern jenes ewig ſeiende und nicht ſeiende Weſen der Gottheit ſelbſt ſein, wenn es ſich nicht ſo verhielte. Dennoch giebt er ſich in unſerm Bewußtſein überall kund, weil wir ſonſt nie an etwas glauben, auf etwas als auf Weſentliches uns verlaſſen würden. Er iſt in der Natur die gegenwärtige Nothwendigkeit, im Organismus das Leben, in unſerem Wiſſen das Wahre, im Handeln das Gute, im Hervorbringen das Schöne, im Selbſtbewußtſein die Religion."

Zu S. 59. ff.

Ueber die Ideen des Wahren und Guten vergl. Nachgel. Schr. Bd. II. S. 153. ff. In Beziehung auf die letz-

tere heißt es S. 166.: „Soll etwas Weſentliches in unſerer ſittlichen Natur ſein, ſo muß ſich in unſerem Wollen und Handeln eine Einheit äußern, die nicht bloß Indifferenz gegen die Stoffe iſt, ſondern Einheit mit ſich ſelbſt, und alſo auch wahre Einheit ihres Inhalts. Dieſe iſt nur die Einheit und das Bewußtſein des göttlichen Weſens; woraus ſich denn unwiderſprechlich ergiebt, daß ohne die Vorausſetzung eines göttlichen Bewußtſeins keine Sittlichkeit möglich iſt. Aber nicht die Vorausſetzung genügt, denn ſie würde immer nur die allgemeine leere Form werden, von welcher die Willkür ſelbſt die Aeußerung wäre, ſondern das göttliche Bewußtſein muß auch in unſerm Handeln ſelbſt thätig ſein, es muß ſich in demſelben offenbaren. — — Die Offenbarung Gottes, als eines lebendigen gegenwärtigen Bewußtſeins, in unſerm Wollen und Handeln, iſt allein das Gute, und nichts anderes verdient dieſen Namen. Die wahre Philoſophie kann alſo das Gute niemals anſehen als eine allgemeine Regel des Handelns, oder als ein Ideal, ein unendlich entferntes Ziel, oder wie wir es nennen wollen. Sie erkennt es vielmehr als gegenwärtig wahrnehmbare Offenbarung, freilich wahrnehmbar nicht durch die gemeine relative Erkenntniß, ſondern im höchſten Selbſtbewußtſein."

S. 168. werden Natur und ſittliche Welt in ihrem weſentlichen Verhältniſſe zu einander ſo dargeſtellt: „Es iſt eine und dieſelbe Offenbarung, welche wir in der Natur und in der ſittlichen Welt nur in ihren entgegengeſetzten und ſich ergänzenden Bedeutungen antreffen. In der Natur ſchafft das göttliche Bewußtſein ſein eigenes äußeres Daſein durch das Denken der in ihm liegenden Gegenſätze, die eben durch dieſes Denken und ihre daraus entſtehende Begränzung und gegenſeitige Beſtimmung zur weſentlichen Thatſache werden. Iſt es auf dieſe Art aus ſich ſelbſt herausgegangen, ſo vereinigt es die Gegenſätze in der ſittlichen Thätigkeit wieder zu ſeiner eigenen Einheit, hebt ſie eben dadurch als bloße Exiſtenz auf, und offenbart ſich als Weſen durch dieſe Vernichtung des Scheins. Man darf alſo nicht

ſprechen von einem natürlichen und göttlichen Princip der Dinge. Es iſt nur Ein Princip, die Gottheit, und was wir als Gegenſatz kennen, iſt nur ihre verſchiedene und eben dadurch für uns vollſtändige Offenbarung. Entgegengeſetzt iſt nur dieſer Offenbarung, nicht dem in ſich einigen göttlichen Bewußtſein ſelbſt, ihr eigenes Nichts, die bloße Exiſtenz, die in der Natur ſich auseinanderzieht als Erſcheinung, im Handeln oder Selbſtbewußtſein ſich als Nichts zuſammenfaßt, ſich durch Selbſttäuſchung und Lüge zum Scheine ſelbſt ſchafft, als Willkür oder Böſes. Weil aber dieſe Offenbarung für uns nur als eine zweifache iſt, ſo muß unſer Denken ſie durch Gegenſätze und Verknüpfungen auffaſſen, und ſo wird ſie für daſſelbe das Wahre, und dieſes Denken iſt die Philoſophie."

Die Entwickelung derſelben Ideen in ihrem Verhältniß zu der *Idee des Schönen* findet ſich im *Erwin* Th. I. S. 161. ff. Hier heißt es: „Die Einheit des Weſens und der Erſcheinung in der Erſcheinung, wenn ſie zur Wahrnehmung kommt, iſt die Schönheit. Dieſe iſt alſo eine Offenbarung Gottes in der weſentlichen Erſcheinung der Dinge." Ferner 169. f.: „Die *Schönheit* erkennen wir, indem wir das Ganze als Erſcheinung wahrnehmen; um aber die *Wahrheit* einzuſehen, muß das einzelne Ding auf ſeinen Begriff bezogen, oder dieſer für ſich und nicht bloß als erſcheinend in ihm erkannt werden, wie er zugleich der göttliche Begriff iſt." — Und S. 177. über das Verhältniß des *Schönen* zum *Guten*: „Das Handeln, wodurch das Schöne geſchaffen wird, muß ſelbſt ſchön, alſo auch als Handeln Erſcheinung ſein; denn ſonſt würde irgendwo der Begriff aus welchem es hervorgeht, aus der Erſcheinung herausgenommen, und aus dieſem abgeſonderten Begriff könnte es auch nicht das Schöne hervorbringen. Dieſes Handeln iſt alſo als Erſcheinung ſelbſt ſchon ſein eigenes Hervorgebrachtes. Ganz anders iſt es aber mit der Thätigkeit des Willens, worin die Güte liegt. Für dieſe iſt das Hervorgebrachte, in ſofern es Erſcheinung für ſich iſt, gar nichts werth, ſondern bloß in ſofern es die aus dem reinen

göttlichen Begriff hervorgehende Handlung ſelbſt nicht ſowohl darſtellt, als wirklich iſt. Wenn alſo im Schönen auch die Handlung des Schaffens bloß als Erſcheinung aufgefaßt wird, ſo iſt auch hier auch das erſcheinende Product bloß als Handlung des göttlichen Gedankens vorzuſtellen. Daran wirſt du ſehen, wie Gutes und Schönes ſowohl rein von einander zu unterſcheiden, als wie ſie auch in gewiſſen Bedeutungen in einander enthalten ſind."

Als die weſentliche Beſchaffenheit des Schönen wird S. 178. ff. Folgendes gefordert: „So viel iſt ausgemacht, das Schöne ſei ganz in der Erſcheinung, aber in der wahrhaften und ganz von dem Weſen Gottes oder der Idee erfüllten. Nirgend anders kann alſo auch die Schönheit erkannt werden, als in der Erſcheinung des Dinges ſelbſt; in dieſer muß ſie ſich ganz erſchöpfen. Nicht durch einen über ihr ſchwebenden Gedanken wird ſie ſchön, ſondern nur durch das, was in ihr ſelbſt gegeben iſt. Die Erſcheinung aber iſt allezeit ein Einzelnes und Beſonderes, und dieſe Beſtimmung gehört ganz nothwendig auch zur ſchönen Erſcheinung. Nichts in den allgemeinen Begriff zerfließendes, nichts bloß denkbares oder erſchloſſenes iſt im Schönen, ſondern die ganze Kraft der Beſonderheit, Begrenztheit und Gegenwart. Es muß daher auch in die Kette der Mannichfaltigkeit, welche durch die wirklichen Dinge ins Unendliche hindurchgeht, mit eingreifen, und von allen Seiten durch die Beziehungen zu andern Dingen beſtimmt werden. — — Das Wichtigſte aber bleibt nun, daß ſich in dieſer ganz beſtimmten und begrenzten Erſcheinung durch ein wahres Wunder nichts anderes offenbart, als das vollkommene und ganz mit ſich ſelbſt einige Weſen. Iſt die Erſcheinung alſo ein Einzelnes, ſo iſt ſie doch zugleich Eins, und zwar nicht durch die Einheit des Begriffs, auf welche das Beſondere von allen Seiten bezogen würde, ſondern durch die Einheit, welche in dem Mannichfaltigen durchaus überall dieſelbe bleibt. Was der Zufall der Einzelheit mit ſich bringt, iſt hier zugleich das Ewige und Nothwendige und Urſprüngliche, ſo daß die weſentliche, ſich ſelbſt

genügende Einheit Gottes unverſehrt durch jeden, auch noch ſo kleinen Theil des wirklichen und Einzelnen hindurchleuchtet. Iſt dies aber ſo ganz und vollſtändig von dieſer Einheit erfüllt, ſo iſt es auch nicht mehr bloß ein Mannichfaltiges, ſondern in der Mannichfaltigkeit ſeiner Beziehungen zugleich ein Ganzes, ſo daß alſo das Zufällige in den unendlichen Verhältniſſen, ſowohl der Theile des Dinges gegen einander, als des Dinges ſelbſt gegen andere Dinge, zugleich eine ewige und weſentliche Verknüpfung der Nothwendigkeit ausdrückt. Vergl. Nachgel. Schr. Bd. II. S. 424. f.

Ueber das Verhältniß der Religion zum Schönen und zur Kunſt heißt es Nachgel. Schr. Bd. II. S. 280.: „Die Anſchauung ſpaltet ſich in zwei Entgegengeſetzte; in jedem von beiden muß das Einzelne nur durch das Weſen angeſchaut werden. Wo ſich das Individuum ſelbſt und dadurch die ganze Welt durch Gott anſchaut, entſteht die Religion; wo es die Außenwelt, und dadurch ſich ſelbſt durch Gott anſchaut, entſteht die Kunſt. In der letzten waltet der Verſtand vor, aber der vollkommene dialektiſche; in der erſten die Anſchauung, in welcher die ſinnliche und Selbſterſchauung durch die vollkommenſte Individualität eins und daſſelbe iſt.“

S. 285. „In der Kunſt beherrſcht die Idee als unſer Eigenthum durch den Verſtand die ganze Welt und macht ſie in ihrer Nichtigkeit weſentlich. In der Religion werden wir ſelbſt individuell und nichtig, und eben dadurch erſt weſentlich in der göttlichen Idee.“

S. 428. „Wenn niemand ſo ſehr in ſinnlicher Zerſtreuung verſunken ſein kann, daß er gänzlich der Religion und der Verbindung mit Gott entſagte, ſo darf auch niemand der erhabenen Würde der Kunſt widerſtreben, welche uns das Göttliche in ſeiner wirklichen Erſcheinung vergegenwärtigt. Sie fließt ja mit der Religion aus einer und derſelben Quelle, aus der göttlichen Idee, und nicht Unrecht hatte Johann Boccaccio, wenn er in der Sprache ſeines Zeitalters die Kunſt nur eine andere Art der Theologie nannte. Nur verſchiedene Richtungen

nehmen ſie zu gleicher Heiligung. Die Religion treibt uns theils durch die Liebe zu dem Ewigen freudig das Zeitliche und Mangelhafte aufzuopfern, um zu jenem, woher wir ſtammen, zurückzukehren, theils ſtärkt ſie uns durch das volle Bewußtſein des höheren Urſprungs und der höheren Hülfe, das Zeitliche, das unſer reineres Weſen trübt, zu bekämpfen und nach jenem zu geſtalten. Die Kunſt aber zeigt uns auch in dem Zeitlichen ſelbſt die vollkommene Gegenwart des Höchſten; ſie adelt dieſes Zeitliche und heiligt ſo ſchon unſer irdiſches Leben."

Zu S. 74.

„In dem Portrait hört der ganze Sinn der Kunſt auf." Wie dies zu verſtehen, und daß damit das echte Portrait keinesweges aus dem Gebiete der Kunſt verwieſen werden ſoll, iſt unter S. 331. zu erſehen.

Zu S. 77.

Daß der Menſch vorzugsweiſe der Schönheit theilhaftig iſt, wird im Erwin Th. I. S. 204. ſo ausgedrückt: „Es bleibt nur der menſchliche Körper recht eigentlich für die Schönheit übrig, weil in ihm, auch als einem beſonderen, der Begriff zugleich eine ganz eigenthümliche und durchaus nur dieſem einzelnen Dinge zugehörige Seele ſein kann."

Zu S. 78. ff.

Ueber den Gegenſatz der geiſtigen und körperlichen Schönheit und den Widerſpruch beider, durch welchen das Schöne in der Wirklichkeit aufgehoben wird vergl. Erwin Th. I. S. 192 — 207. Hier nur einige Hauptſtellen:

S. 194.: „Die Seele wird ſchön ſein, wenn ſich in allen ihren einzelnen Aeußerungen ihr einfaches Weſen, und eben dadurch auch das göttliche vollſtändig offenbart, ſo daß, indem ſie in dieſem Augenblicke ihres Handelns ganz da iſt, durch die Entwickelung ihrer wirklichen Thätigkeit überall die Harmonie des Weſens hervorſcheint, in welcher jeder Theil das

Ganze in ſich enthält, und nur durch das Ganze und nicht durch zufällige Verknüpfung mit allen übrigen zuſammenhängt. Dadurch allein wird die Seele zur ſchönen, nicht durch die ſittlichen Eigenſchaften, noch weniger aber durch außerordentliche Kräfte und Fähigkeiten, wie gewöhnlich diejenigen meinen, welche fälſchlich die Schönheit in der Bedeutſamkeit der Erſcheinung ſuchen. Nicht der große Staatsmann oder Krieger, nicht der, welcher ſich durch eine ſeltne Fülle der Gedanken oder Empfindungen auszeichnet, nicht der, welcher durch auffallende und von dem gewöhnlichen Laufe der Dinge abweichende Schickſale merkwürdig iſt, kann deswegen auf Schönheit der Seele Anſpruch machen. Vielmehr erſcheint das Seltene, ja das Aeußerſte unter den menſchlichen Dingen erſt als etwas recht Einzelnes und Beſonderes, und wird erſt durch die Vergleichung mit anderem Einzelnen nach ſeinem Werthe beſtimmt, alſo durch eben die Verhältniſſe, die es in das Gebiet, welches durch die Erſcheinung beherrſcht wird, herabziehn. Nicht, daß nicht alle ſolche Seelen auch ſchön ſein könnten, aber ſie ſind es eben nicht durch das, wodurch ſie ſich auszeichnen, daher ein gewiſſes Gleichgewicht der Kräfte und Eigenſchaften, worin ſie ſich gegenſeitig mäßigen, der Schönheit am günſtigſten zu ſein pflegt. Dies iſt nicht allein der Grund, warum die alte Kunſt gern das Mittelmäßige zum Gegenſtande nahm, ſondern wir fühlen es auch leicht und oft, wenn wir etwas zwar ſeltenes, aber doch in der wirklichen Erſcheinung nichts unmögliches noch unbekanntes, in der Kunſt ſogleich übertrieben nennen."

S. 199.: „Gar wenig ſcheint der Körper ſich daran zu kehren, wie die Seele für ſich beſchaffen ſei. Theils wird er durch ſeine Berührungen mit der Außenwelt und unzählige Unfälle verdreht und entſtellt und verſtümmelt, und kann ſo nur ſelten oder nie vollſtändig das ausdrücken, was die Seele in ihrem Innern denkt und treibt, theils, wenn er auch dieſes Herumſtoßen glücklich überſteht, iſt er durch ſeine Begierden und Bedürfniſſe beſtändig in Beſonderheiten verwickelt; durch beides aber wirkt er auf die Seele und färbt ſie gleichſam mit ſeinem

eigenen Anſtrich, ſo daß ſie entweder ganz davon anläuft, wie Metall von der Feuchtigkeit, oder höchſtens ſich mit ihm widerſtrebend vermiſcht, wodurch ſie ſich eben auf gleichen Fuß mit ihm ſetzen muß. Darum finden wir ſo ſelten, was wir wünſchen, einen Körper, den wir ſchön nennen möchten, bei ſolchen Seelen, von denen wir wohl am meiſten die Schönheit erwartet hätten, und vollſtändig finden wir dieſe Uebereinſtimmung nie."

S. 200.: „Der Körper für ſich kann nur ſchön ſein als Erſcheinung, die ihr eigenes Weſen oder die Seele vollſtändig in ſich ſelbſt enthält und darſtellt. Wo dies aber iſt, da kann die Seele für nichts anderes angeſehen werden, als nur für das Innere, den Gedanken, das Weſen des Körpers." — —

S. 201.: „So erhebt die Schönheit den Körper aus jener Bedürftigkeit, der er nach unſerer vorigen Anſicht unterworfen war, und pflanzt ihm ein eignes Weſen als ihm eigenthümlich ein. Sehn wir aber nun auf die Seele, ſo kann doch in dieſem Körper von ihr nichts erſcheinen, was nicht zu dem gemeinſamen Begriffe des Körpers gehörte. Ihre einzelnen Eigenſchaften alſo, ihre Tugenden und Kräfte, die ſie als Seele von anderen Seelen unterſcheiden, und ſie zu dieſer beſtimmten und beſonderen einzelnen Seele machen, können nicht in dieſem Körper wahrgenommen werden; ſonſt würde ja in ihm etwas erſcheinen, was nicht bloß ſein Begriff wäre, und dies würde mit dem übrigen im Widerſpruch ſtehn, und auch dieſes ſeiner Vollſtändigkeit, das heißt den ganzen Körper ſeiner Schönheit berauben. Daher kommt die Bedeutungsloſigkeit des ſchönen Körpers, die eben darin beſteht, daß in ihm keine beſondere Beſchaffenheit der Seele für ſich dargeſtellt ſein muß, und überhaupt nichts, was nicht zu dem gemeinſamen Begriffe des bloßen Körpers gehört."

S. 206.: „Was wir eben aus Gründen entwickelten, zeigt ſich in der Erfahrung nur allzuwahr. Wie oft ſehen wir nicht an ausgezeichneten und mit beſonderen Eigenſchaften der Seele begabten Menſchen ſolche Körper, die offenbar auf dem Wege

waren ſchön zu werden; aber das viele, was die Seele lernen und erfahren mußte, um das zu werden, was ſie iſt, hat nicht ſpurlos an dem Körper vorübergehn können, ſondern ihm beſtimmte Kennzeichen aufgedrückt, ſo daß wir in ihm nicht mehr die Schönheit erkennen, wohl aber den tiefen Verſtand oder den kräftigen Willen, oder was ſonſt dergleichen Eigenſchaften der Seele ſind; und noch ſchlimmer iſt es natürlich, wenn die Seele von ihren eigenen Erfahrungen zerſtört und in ſich zerriſſen iſt. Daher kommt es denn, daß wir im Leben entweder um der Bedeutung und des wichtigen Inhalts eines Menſchen willen auf das Gleichmaaß der Schönheit in ſeinem Aeußeren Verzicht leiſten müſſen, oder, wenn wir an einem anderen den äußeren Schein jenes Gleichmaaßes und der Uebereinſtimmung der ſichtbaren Theile antreffen, die gänzliche Bedeutungsloſigkeit und Leere des Inneren uns eine ſolche Trugſchönheit, die nicht den Beſchauer zu befriedigen, ſondern ihn zu necken beſtimmt ſcheint, herzlich verleidet."

Auf die fehlerhafte Verwechſelung des Intereſſanten mit dem Schönen kommt Solger unten S. 164. und 168. wiederholt zurück.

Zu S. 80. ff.

Im Erwin Th. I. S. 213. ff. werden Freiheit und Nothwendigkeit, ſofern ſie zwei Arten der Schönheit begründen, ſo dargeſtellt: „Die Schönheit der Freiheit wird darin beſtehn, daß in dem Einzelnen und Beſonderen der göttliche Wille ſich ſelbſt offenbarend, das Zufällige und Mannichfaltige der ſinnlichen Welt nicht bloß unterjoche, ſondern ſogar zum Ausdruck des Geiſtes und der Freiheit mache, ſo daß ſich eben das Irdiſche aus der tauſendfältigen Zerſtreuung und Verwirrung dieſer Endlichkeit wieder zur Darſtellung der einfachen und freien Gottheit läutere. Wäre dies nicht das Weſentliche der chriſtlichen Schönheit?"

S. 214.: „Die Schönheit der Nothwendigkeit muß ganz das Entgegengeſetzte der vorigen ſein, und darin beſtehn,

daß jedes Einzelne und Beſondere nicht nur durch die allgemeinen Geſetze des Weltalls ſeine beſondere Thätigkeit und Willkür beherrſche, ſondern daß ſich in dieſer jene Geſetze von ſelbſt und als Eins und daſſelbe mit ihr darſtellen; wodurch das Göttliche und Allgemeine, weil es eben das Nothwendige und in jeder Erſcheinung vollkommen abgeſchloſſen iſt, und kein willkürliches Streben mehr übrig läßt, in eine ganz endliche und beſtimmte Geſtalt, das Grenzenloſe in die ſtrengſte Grenze gleichſam gebannt würde."

S. 216.: „Soll durch die Schönheit die Freiheit und der einfache Geiſt in der Sinnlichkeit erſcheinen, ſo muß dieſe Sinnlichkeit im unendlichen Kampfe mit der Freiheit bleiben, wodurch dieſe auch wieder auf alle Weiſe beſchränkt wird, und alſo nicht mehr das Weſen, das ſich ganz ſelbſt beſtimmt, ſondern nur eine werdende Freiheit iſt, ein durch Verhältniſſe und Beziehungen begrenztes Beſondere. — — Auf der anderen Seite wird der Nothwendigkeit, die im Ganzen waltet, und daſſelbe mit den Banden ewiger Geſetze zuſammenhält, auch die freie und unabhängige Willkür einzelner Weſen, in welcher ſie ſich doch darſtellen ſollte, beſtändig entgegenwirken, und ſo hervorbringen, daß jene wenigſtens nicht als vollendete und vollkommene Nothwendigkeit, ſondern nur als eine ſich erſt entwickelnde und im ſteten Werden begriffene zur Erſcheinung kommen wird."

Zu S. 82. ff.

Ueber ſubjective und objective Kunſt und Schönheit und den Gegenſatz des Naiven und Sentimentalen wird im Erwin Th. I. S. 218. ff. dem weſentlichen Inhalte nach Folgendes bemerkt: „Was man ſubjectiv nennen kann, iſt die innere Beziehung der äußeren Gegenſtände auf die Einheit des Erkennens, und dagegen das vorzugsweiſe Objective der ſich in den Gegenſtänden oder Objecten vollſtändig darſtellende Gedanke. — — Auf keiner dieſer beiden Seiten aber kann die wahre Schönheit wirklich zu Stande kommen. Denn wo

alles nach den Verhältniſſen des Erkennenden und des Gegenſtandes beurtheilt wird, da kann auch immer nur von der Welt der Verhältniſſe und Beziehungen die Rede ſein. Eben dadurch erhält das, was in der That in höheren Gründen ſeinen Urſprung hat, wenn es ſo in der bloßen Erſcheinung aufgefaßt wird, das Anſehn der Zufälligkeit, was noch mehr an einem anderen Gegenſatze auffällt, der eben dies Verhältniß auf einer noch mehr abgeleiteten Stufe und dazu unvollſtändig ausdrückt, nämlich dem von Schiller aufgeſtellten Gegenſatz des Naiven und Sentimentalen. Denn das Naive iſt danach ein bloß verneinender Ausdruck, welcher die Beziehung auf das Innere des Erkennens, die im Sentimentalen iſt, ausſchließen ſoll."

In Beziehung auf den Gegenſatz von Individualität und Natur heißt es ebendaſelbſt S. 219.: „Die Art deſſen was wir ein Einzelweſen nennen, beſteht darin, daß es zwar für ſich eins iſt, aber in ſeinem Daſein doch beſtändig von einzelnen Verhältniſſen abhängt, auch in ſofern es ſelbſt dieſe, nach ihrer verſchiedenen ihm aufgedrungenen Beſchaffenheit, verſchieden beſtimmen muß. — — Die allgemeine Nothwendigkeit aber, die ſich in ſtetem Werden durch die Beſonderheiten der wirklichen Welt entfaltet und entwickelt, nennen wir die Natur. — Wir hätten alſo ſtatt jenes höheren Gegenſatzes der Einheit und des All doch wieder dieſen zwiſchen dem Einzelweſen, das wir, in Rückſicht auf ſeine geiſtige Einheit, auch Perſon nennen, und der Natur. Dieſer aber iſt kein anderer, als in welchem alle Dinge dieſer Welt begriffen ſind; denn in jedem ſtreitet ſeine Eigenthümlichkeit mit den allgemeinen Kräften der Natur, die es nothwendig beſtimmen, auf die es aber auch mit jener wieder einwirkt; ſo daß, wenn dieſer Gegenſatz, wie wir doch einſahen, ein Hinderniß iſt, daß die Schönheit zur Wirklichkeit gelange, wir zuletzt geſtehen müſſen, es könne überhaupt gar kein Ding in dieſer wirklichen Welt wahrhaft ſchön ſein."

Zu S. 83.

Ausführlicher wird der Gegenſatz zwiſchen dem Weſen und der Erſcheinung oder dem göttlichen und irdiſchen Schönen nach ſeiner Entſtehung und Bedeutung entwickelt im Erwin Th. I. S. 222. ff.: „Offenbart ſich," heißt es hier (S. 224.), „die Gottheit in ihrer ganzen Fülle durch Erſcheinung, ſo iſt dies ihre ganz eigenthümliche Schönheit; denken wir uns dagegen die Erſcheinung des Wirklichen ganz angefüllt von ihrem eignen Weſen, welches freilich, wie wir wiſſen, zugleich das Göttliche ſein muß, ſo iſt dies wieder die Schönheit der irdiſchen Dinge für ſich."

S. 225.: „In unſerem Inneren, oder vielmehr in der höheren Erkenntniß überhaupt, die wir Phantaſie nennen, kleidet ſich das göttliche Weſen in eine wirkliche, ganz lebendige Geſtalt, die uns, wenn wir ſie mit den Erſcheinungen der äußeren Welt vergleichen, wie ein Muſter derſelben vorkommt, und in dieſem Sinne von vielen das Ideal genannt wird. Verſtanden wir aber dieſes Wort bisher von einer Regel, die in der wirklichen Welt nachgeahmt werden ſoll, ſo werden wir es nun dafür kaum gebrauchen dürfen, da die vollkommene Offenbarung der Gottheit in wirklicher Geſtalt doch wohl an und für ſich ſelbſt etwas weit Höheres iſt, als wenn ſie nur zu einem ſolchen endlichen Zwecke geſchähe, ja etwas von allem Zwecke ganz unabhängiges und unbedingtes.

S. 226.: „Wende nun deine Blicke auf die andere Seite, des irdiſchen Schönen, und bedenk, ob auch nur dieſes durch den gewöhnlichen Lauf der Naturentwickelung zu Stande gebracht werden kann. Leicht wirſt du finden, daß auch die wirklichen äußeren Gegenſtände durch das Zauberbad der Phantaſie erſt hindurchgegangen ſein müſſen, um vergöttert zu werden, und ihr eigenes Weſen in ſich vollkommen auszudrücken. — — Willſt du endlich beide Gattungen des Schönen vergleichen, ſo erkennſt du wohl, daß in dem göttlichen ſowohl, als im irdiſchen die ganze Phantaſie gegenwärtig ſein muß, und alſo jedes für ſich ein ganz eigenthümliches Weltall bildet."

Zu S. 84. ff.

Die Nothwendigkeit einer Thätigkeit zur Vereinigung der das Schöne aufhebenden Gegenſätze wird im Erwin Th. I. S. 230. ſo ausgedrückt: „Wir haben das Schöne immer nur als einen ſchon fertigen Gegenſtand betrachtet, und deſſen Beſtandtheile unterſucht; jetzt aber ſehen wir, daß wir damit nicht ausreichen, ſondern daß dieſe Beſtandtheile, näher geprüft, immer unvereinbarer werden. Es entſteht uns alſo hiedurch eine ganz neue Grundlage der Unterſuchung, indem wir eine Vereinigung beider Seiten des Schönen finden müſſen, die offenbar, wie du ſiehſt, durch eine Thätigkeit hervorgebracht werden muß.“

Ueber Erhabenheit und Schönheit, Würde und Anmuth mögen hier nur folgende Stellen ausgehoben werden: Erwin Th. I. S. 234. f.: „Wir hatten zwei Gebiete der wirklichen erſcheinenden Schönheit, wovon das eine von der Geſtalt angefüllt war, welche die Gottheit ſelbſt, in unſerer Phantaſie erſcheinend, annahm, das andere von den irdiſchen Dingen, welche durch ſich ſelbſt in ihrer Eigenheit das göttliche Weſen als erſcheinend ausdrücken. Beide fließen uns zu einem und demſelben Reiche der Erſcheinung zuſammen, indem durch eine wunderbare Thätigkeit das Göttliche, zur Wirklichkeit werdend, ſich in das Irdiſche niederſenkt, und zugleich dieſes von der göttlichen Herrlichkeit als ſeiner eigenen erfüllt wird. Wenn nun dieſes ganze Reich der Schönheit nur durch ſolches Werden beſteht, ſo muß ſich darin immer noch die in die Wirklichkeit hervorbrechende Kraft Gottes von der die Gottheit in ſich hegenden und entwickelnden der einzelnen Dinge unterſcheiden laſſen; denn nur durch dieſen Gegenſatz wird der Uebergang und ſeine Richtung bemerkbar, und beide Gebiete gehn bloß dadurch nach entgegengeſetzten Seiten auseinander. Jenes göttliche Wirken nun ſtrahlt als Erhabenheit aus dem Mittelpuncte des göttlichen Weſens hervor; die weſentliche Kraft des Einzelnen ſtrömt als Schönheit durch die unendliche Mannichfaltigkeit

der wirklichen beſonderen Dinge, und ſättigt dieſelbe gleichſam überall mit innerer Einheit."

S. 236. „Sieh ein, daß die übermächtigen Naturkräfte, und die furchtbaren Erſcheinungen, in welche viele die Erhabenheit ſetzen, uns nur die mit unzähligen anderen Gefühlen vermiſchten Erinnerungen an daſſelbe aufregen, wenn wir dabei auch nur dunkel an ihren unvollkommenen göttlichen Urſprung denken, der echten Erhabenheit Sitz aber nur da ſein kann, wo überhaupt die volle Schönheit gefunden wird, in der Geſtalt vollkommener Einzelweſen, in welche ſich daher auch nothwendig für unſere Phantaſie die Gottheit kleidet. Und zwar geht ſie von der Fülle Gottes ſelbſt, der, weil er der Urquell aller Geſtalten iſt, am ſchwerſten in eine ganz beſondere gefaßt werden kann, durch eine Stufenfolge göttlicher Weſen in die ganz begrenzte Menſchlichkeit über, und überall, wo wir ihr begegnen, ergreift uns nicht knechtiſche Furcht, noch banges Beben, ſondern das Entzücken der Ehrfurcht, welches uns durch Anbetung zum Gefühle der Seligkeit emporhebt. Ein ſolches religiöſes Gefühl iſt auch überall von der würdigen Anſchauung des Erhabenen unzertrennlich, worüber ich dich am ſicherſten zur eignen Erfahrung verweiſen kann; denn das eben nennen wir im wahren Sinn erhaben, worin der göttliche Urſprung noch ganz erkennbar und unverfälſcht hervorleuchtet, und uns die annahende Gegenwart der Gottheit überzeugend ergreift. Senkt ſich aber die Erhabenheit tiefer in die ganz wirklichen irdiſchen Dinge, und erfüllt dieſelben überall mit dem Ausdruck der Göttlichkeit auch in ihrem gewöhnlichen Leben und Daſein, ſo entſteht uns daraus die Erſcheinung des Irdiſchen in göttlichem Lichte, oder von dem göttlichen Standpuncte aus, welche die *Würde* genannt, oder wofür wenigſtens dieſer Name am beſten aufgeſpart wird. Würdevoll nennen wir mit Recht nur den, welchem die Erhabenheit zur gewöhnlichen Natur geworden iſt, ſo daß ſie ſich auch überall in ſeinem gemeinen Daſein ausdrückt, die ganz menſchlich erſcheinende und handelnde Gottheit, ſo wie den von ihr erfüllten und nur ſie darſtellenden Menſchen. So

dringt die Erhabenheit bis in alle Beſonderheit der endlichen Welt, und von dem göttlichen Schaffen aus erfüllt ſie alles. Betrachten wir aber dieſes Endliche ſelbſt, wie ſein eigenes, bloß beſonderes Daſein ganz durchdrungen iſt von der göttlichen Einheit, ſo iſt es nur eben dieſes Göttliche, was ſich uns durch die einzelnen Dinge als deren eigenthümliches Weſen offenbart, und dadurch ſind ſie ſchön in einem engeren Sinne. Denn um die Schönheit in den Dingen zu erkennen, müſſen wir ſie durch die Anſchauung ſchon in ihrem Weſen zu ergreifen wiſſen; dann werden wir aber auch auf das innigſte und herzlichſte beglückt und erfreut, in unſerer vertrauteſten Umgebung und in demjenigen, was unſrem ſterblichen Looſe ganz verwandt und befreundet iſt, die Gottheit ſelbſt als dieſes Beſondere in freundlicher Gegenwart wahrzunehmen. Darum iſt das Schöne in ſeiner eigenen Göttlichkeit doch zugleich ſo geſellig und lieblich; und unerſättlich ſind wir in ſeinem, von jenem fremderen Grauen befreiten Genuſſe. Welche Luſt aber und welch ein leichter und doch vollkommener Genuß der Gegenwart iſt uns erſt bereitet, wenn wir endlich auch die Schönheit jedes Theilchen der beſonderen Dinge und die genaueſten Verhältniſſe derſelben anfüllen und vergöttern ſehn, worin eben das beſteht, was wir gewöhnlich mit einem fremden Worte Grazie, mit einem deutſchen aber am beſten Anmuth nennen! Denn das Wort Reiz, welches die Erregung der Begierde, oder ſei es auch einer höheren Sehnſucht, bezeichnet, reicht uns bei weitem nicht hin, die heitere Verwandlung des Weſens in alle mannichfaltige Wirklichkeit und zeitliche Bewegung auszudrücken, wodurch uns erſt das Schöne in jedem Augenblicke ſeines Daſeins recht genießbar, und uns zum vielfach vertheilten, faſt unbewußten Genuſſe dargeboten wird."

S. 239.: „Du ſiehſt auch wohl ein, daß nach unſerer jetzigen Anſicht ſowohl das Göttliche ſchön, als das Irdiſche auch erhaben ſein kann? Denn es iſt dieſelbe ſchaffende Thätigkeit, die durch beides hindurch geht, und nur von verſchiedenen Seiten angeſehn wird. Nur in dieſer Thätigkeit, und

durch deren Richtung ſind Erhabenheit und Schönheit unterſchieden, nicht aber durch irgend einen Gegenſatz ihres Stoffes. Dieſes kannſt du auch am beſten daran ſehn, daß in jeder von dieſen beiden Seiten der Welt des Schönen, beides, das allgemeine Göttliche und das Einzelne, in ſeinem ganzen Umfange wieder vorkommt. In der Würde geht die Erhabenheit bis in das Äußerſte der wirklichen Erſcheinung über, und verſchmäht keinen in derſelben vorkommenden Stoff, nicht das Endliche und noch ſo eng Begrenzte, welches auch nicht ſein kann, da ja das Göttliche ſich ſelbſt vollkommen begrenzen muß, um auch nur als Erhabenes erſcheinen zu können; die Schönheit aber, die ſich nach der einen Richtung als Anmuth bis in die kleinſten Theilchen des Stoffes verbreitet, erhebt ſich nach der anderen eben ſo hoch in das Göttliche, als nur immer die Erhabenheit, und nichts an ſich Erhabenes iſt über ihr, weil, wenn ſie nicht die Gottheit ſelbſt in der Geſtalt des Gegenwärtigen vollſtändig umfaſſen könnte, ſie gar nicht Schönheit ſein würde."

S. 241.: „Die Würde, welche die in das Begrenzte ganz übergegangene Richtung der Erhabenheit iſt, wird am meiſten als ein Zuſtand der Gleichmäßigkeit und Ruhe wahrgenommen, weil ſich darin die Erhabenheit gleichſam mit der Wirklichkeit geſättigt hat; dagegen wir mit dem Erhabenen für ſich immer den Gedanken der Kraft und Macht, und einer gewiſſen Gewaltſamkeit verbinden; und dennoch erſcheint die Würde, wie ich ſchon vorher ſagte, mehr als etwas Aeußeres und Zeitliches. In der Anmuth hingegen iſt Bewegung, nichts als die Aeußerung einer göttlichen Kraft, ſondern eine zufällige und endliche, welche aber durch den allgemeinen Zuſtand der Schönheit beherrſcht wird, innerhalb der Einſtimmigkeit deſſelben das Göttliche in ſich erhält, und nie aus den ewigen Schranken der Schönheit weicht, die ſich alſo hiedurch deſto vollkommener bewährt; die Schönheit ſelbſt aber wird mehr ruhend gedacht, und zur göttlichen Wirkſamkeit nur dann, wenn wir uns mit unſerer Anſchauung ganz in ihr Inneres verſenken."

Zu S. 92. ff.

Ueber den Kampf zwiſchen **Religion** und **Schönheit** und die **Vergänglichkeit des Schönen** vor der reinen göttlichen Idee als Prinzip des **Tragiſchen** vergl. **Erwin** Th. I. S. 253. ff. Hier heißt es S. 255: „Als wirkliches einzelnes Ding iſt das Schöne jenem ewigen Zuſtande, wie es bei Gott iſt, entgegengeſetzt, und wenn gleich mit Weſen erfüllt, der Zeitlichkeit und Vergänglichkeit gänzlich unterworfen. — — Muß ſich da nicht das gottergebne Gemüth von jenem Zeitlichen, und ſei es auch noch ſo ſchön, hinweg wenden zu dem, wo es allein die Hoffnung des unſterblichen und unbedürftigen Lebens ruhen laſſen kann. Und wenn es das thut, verſinkt ihm dann nicht die Schönheit ganz unter die übrigen weſenloſen Güter der nichtigen Welt? Wenn hingegen die Seele ſich hängt an die irdiſche Geſtalt, iſt ſie nicht in Gefahr, mit ihr unterzugehn in die Zerſtückelung des Zeitlichen und das ewige Licht des Unveränderlichen ganz in ſich zu verdunkeln? — — Denke daran, wie oft die Religion die zu große Liebe zum Schönen ausgeſtoßen, und als ihrer unwürdig verdammt hat; ja daß ſelbſt große Künſtler zuletzt über ihr eignes Spiel mit Geſtalten nur lächelten und ſich zurückflüchteten in die Wohnung der unverkörperten reinen Gottheit. Beim Petrarca wirſt du nicht wenige Sonette dieſes Inhalts finden, und eins, worin er recht deutlich ausgeſprochen ward, iſt uns auch vom Michel Angelo aufbehalten." (Vergl. hiermit auch die ſchöne Stelle in den **Nachgel. Schr.** Bd. II. S. 433.).

Weiterhin (S. 256. ff.) heißt es: „Indem das Schöne mitten in dem Gewühl der anderen, erſcheinenden Gegenſtände durch die ihm inwohnende Herrlichkeit des göttlichen Weſens erhöht wird, kann es ſich doch nicht aus jener irdiſchen Verkettung befreien, ſondern verſinkt vor Gott mit der ganzen übrigen Erſcheinung in Nichtigkeit. Dieſer herbe Widerſpruch bewältigt jeden, auch unbewußt, mit einem nicht nur innigen, ſondern allgewaltigen, nicht durch andere Güter heilbaren, ſondern ewigen und unzerſtreubaren Schmerze; denn nicht durch den

Untergang des einzelnen Dinges wird er in uns erregt, ja nicht einmal bloß durch die Vergänglichkeit alles Irdiſchen, ſondern durch die Nichtigkeit der Idee ſelbſt, die, mit ihrer Verkörperung, zugleich dem gemeinſamen Geſchick alles Sterblichen unterworfen wurde, mit der aber jedesmal eine ganze gottbeſeelte Welt dahin ſtirbt. Dies iſt das wahrhafte Loos des Schönen auf der Erde! Uud dennoch iſt in demſelben, und muß in ihm ſein jener vollſtändige Uebergang des Göttlichen und Irdiſchen in einander, ſo daß, indem das Sterbliche vertilgt wird, nicht bloß an deſſen Stelle der höhere Zuſtand der Verewigung tritt, ſondern eben durch den Untergang erſt recht einleuchtet, wie dieſes Sterbliche zugleich vollkommen Eins mit dem Ewigen iſt. Dadurch entſteht die überſchwengliche Seligkeit, die mit der Wehmuth, und durch ſie, bei ſolchem Anblick, in unſre Seele ſtrömt, und uns auf ſo wunderbare Weiſe den ganzen Maaßſtab gewöhnlicher Empfindung entrückt."

Zu S. 100. ff.

Ueber die ernſthafte proſaiſche Betrachtung der Dinge, den Begriff des Häßlichen, der Schaam und den Urſprung und die Wirkung des Komiſchen vergl. Erwin Th. I. S. 248. ff. Es mögen aus dieſer Darſtellung hier folgende Stellen ausgehoben werden.

S. 248. „Das Verhältniß des ſchönen Dinges als eines wirklichen zu den ganz gemeinen Erſcheinungen iſt ein ganz feindliches, indem der gemeine Naturlauf allenthalben die Einheit, die im Schönen iſt, zerreißt und verſtümmelt, ſo daß deſſen Hervorbringungen als dasjenige erſcheinen, was ſich gegen alle Schönheit empört; dieſes aber nennen wir das Häßliche." —

S. 249. „Giebſt du überhaupt nicht auf die Schönheit acht, weil du etwa die Dinge zu einem beſonderen Zwecke, nach ihrem Nutzen, oder nach anderen Verhältniſſen betrachteſt, welches man die ernſthafte Betrachtung nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche nennen könnte, ſo werden ſie freilich we-

der als ſchön, noch als häßlich erſcheinen; ſobald du aber einmal das Schöne bemerkſt, ſo ſtellt ſich auch gleich das Häßliche zur Vergleichung daneben; denn keine ſtufenweiſe Vermittlung iſt ja, wie wir geſehn haben, zwiſchen dem weſentlichen und dem bloß gemeinen Daſein. — Du wirſt auch bemerken, daß dieſer Kampf ſich ſogleich beim Anblick des Häßlichen durch ein unbewußtes, heftiges Widerſtreben des Beſſeren und Weſenhaften in uns verräth, welches die Schaam genannt wird; der Schaamloſe dagegen ſtürzt ſich mit Bewußtſein in das bloß gemeine und häßliche Daſein, weshalb wir ihn auch als einen frechen Empörer beurtheilen. Oder kommt nicht Frechheit, Schaamloſigkeit, Häßlichkeit, und alles was damit verwandt iſt, am Ende darauf hinaus, daß die ganz gemeine Natur und das bloß Zufällige in den Dingen das Weſentliche verdrängen und ſich an deſſen Stelle ſetzen will?"

S. 250. Nun denke bei dem allen auch daran, daß das Schöne nicht ohne dieſe gemeine Seite der Erſcheinung beſtehn kann, da es ja auch ganz Erſcheinung iſt. Die Schönheit löſt ſich alſo, als Erſcheinung betrachtet, zugleich ganz auf in eben daſſelbe, was wir zwar vorher das Häßliche nannten, nun aber kaum noch ſo nennen dürfen. — Dies wunderliche Verhältniß denn, wo es uns recht deutlich auffällt, muß es nicht da auch eine höchſt wunderliche Wirkung auf unſer Gemüth hervorbringen? Sieh nur, welch ein ſeltſamer Widerſpruch darin iſt, wenn wir auf der einen Seite bemerken, daß auch das Schöne, das verkörperte Weſen ſelbſt, weil es Erſcheinung ſein muß, nicht unſren elenden Bedürftigkeiten und Jämmerlichkeiten entgehn kann, welches dem elendeſten Menſchen eine faſt boshafte Genugthuung giebt, indem er ſich ſelbſt damit vergleicht, und wenn doch zugleich eine edlere Freude in uns darüber erregt wird, daß auch das Schlechteſte und das Gemeinſte von dem Weſen und deſſen Ausdruck durch die Schönheit nicht entblößt iſt, ſollte ſich daſſelbe auch auf eine etwas verzerrte Weiſe darin offenbaren. Beide Richtungen des Gemüths fallen aber da zuſammen, wo ſich dies Wechſelverhältniß recht vollſtändig findet, wodurch ſich

eine ganz behagliche Befriedigung erzeugt, indem wir uns zugleich ganz gemein und darin ganz ſchön fühlen. Dies giebt eine Luſt und Heiterkeit, die, ganz ähnlich an ſich jener verhüllten und verkörperten Seligkeit, welche wir dem Schönen zuſchrieben, dennoch durchaus in unſrer einheimiſchen, zeitlichen Welt uns vertraulich ergötzt." — — Nimm ja nicht an, daß hier die Rede ſein könne von dem boshaften Lachen des ganz Häßlichen, der ſich nur freut, daß auch der von Ideen begeiſterte Menſch die Schuld der Zeitlichkeit in ſchlechten Neigungen und Erbärmlichkeiten bezahlen muß; eben ſo wenig aber auch von der Freude des Guten darüber, daß er etwa im tiefſten Elend der Menſchheit noch ein Fünkchen der Idee entdeckt. Etwas ganz anderes ſeiner Art nach iſt vielmehr die Luſt, wenn wir auf die vorher aufgezeigte Weiſe im einzelnen Lächerlichen über das ganze Zeitliche und über uns ſelbſt, weil Nichtiges und Weſentliches für uns Eins und daſſelbe wird, unerbittert über das Gemeine, und ſehr demüthig wegen des Edlen in uns, gemüthlich lachen. Dieſes Lachen, o Freund, iſt die zeitliche Geſtalt, in welche verwandelt uns ein Theil der reinſten Seligkeit vom Himmel, wie ein erfriſchender Thau, herabgeſandt wird, der uns zugleich von dem Elend der Gemeinheit, und von der ermüdenden Bemühung um das Höhere zum glücklichen Gleichgewicht der Schönheit aufrichtet."

Zu S. 107.

Ueber die Auflöſung des Schönen durch die in ihm liegenden Gegenſätze bei bloß theoretiſcher Betrachtung deſſelben vergl. Erwin Th. I. S. 258. ff.

Zu S. 109.

Erwin Th. II. S. 68. ff. „Die glückliche Rettung des Schönen wird durch die göttliche Kraft der Kunſt bewirkt, durch welche das Schöne nicht bloß als ein hervorgebrachtes einzelnes Ding, ſondern als ein Weltall ſeiner eigenen Schöpfung zum Daſein gelangt. — — Auch die Gegenſätze des Schönen und

Erhabenen und die, welche das Verhältniß des Tragiſchen und Komiſchen mit ſich führte, müſſen dadurch nicht allein ihrer Gefährlichkeit für das Schöne beraubt, ſondern zu verſchiedenen Gebieten der Schönheit werden, in welche ſie getheilt allein ihr Reich zur vollſtändigen Entfaltung der Idee zu ordnen vermag. Denn überall verſchmelzt die ſchaffende Thätigkeit der Kunſt das Unvollſtändige und Zufällige mit der vollkommenen Idee, und ſtatt dadurch in ihrer Vollkommenheit geſchmälert zu werden, wird dieſe vielmehr ſo erſt zur Wirklichkeit entfaltet. Was ſich unverſöhnlich gegenüber ſtand, bindet die Kunſt zuſammen, und dies iſt nur möglich durch ihre ſchaffende Kraft. Wird außer dieſer ein jedes der Entgegengeſetzten für ſich gedacht, ſo fallen ſie wieder unverſöhnlich auseinander."

Zu S. 111.

Ueber das künſtleriſche Handeln in ſeinem Verhältniſſe zu dem rein praktiſchen Handeln vergl. die oben zu S. 59. angeführte Stelle: Erwin Th. I. S. 177.

Zu S. 113.

Ueber den Begriff des Schaffens überhaupt und das künſtleriſche Schaffen insbeſondere vergl. Erwin Th. I. S. 245; 247; Th. II. S. 175.

Zu S. 114.

Das fehlerhafte Streben neuerer, insbeſondere dramatiſcher Dichter, abſtracte Begriffe darzuſtellen, wird in den Phil. Geſpr. S. 87 f. mit Laune gerügt. „Die Schauſpieldichter," heißt es hier, „ſtreben ſehr löblich nach allgemeinen Ideen, und ſuchen ſie in ihrer ganzen Allgemeinheit durch wirkliche Handlung darzuſtellen. Sie kleben nicht etwa an einer beſtimmten, einzelnen Perſon, die ſie in ihrer ganzen Beſchränktheit denken und handeln ließen, ſondern ſie erheben ſich zum Liebenden ſchlechthin, zur Geliebten überhaupt, und vorzüglich zur allgemeinen Idee des jugendlichen Helden, des biedern Ritters, des

weiſen, rechtſchaffenen Alten. Darum iſt ſo ein Held, der etwa aus einem recht fremden, öden und wilden Lande oder Zeitalter herkommt, wo wir nicht viel Bekanntſchaften haben, und alſo nicht ſo ſehr am Einzelnen haften, denn auch ein ſolcher Wundermann und Tauſendkünſtler, daß man mit ſeinen Thaten und Kräften wohl ein Dutzend gemeiner Helden ausſtatten könnte. Ja in der dramatiſchen Handlung geht es noch höher hinauf. Da wird nicht etwa die Verwicklung gewiſſer beſtimmter und einzelner Verhältniſſe ausgeführt, ſondern der Schwung erhebt ſich bis zur Macht der Verhältniſſe überhaupt; nicht eine einzelne Verſchuldung wird uns mit ihren Folgen vorgeſtellt, welche ja doch immer nur ein gemeines Beiſpiel für die Idee abgeben könnte, ſondern die Schuld ſchlechthin. Es fehlt nur noch, daß nächſtens die Tragödie ſelbſt und an ſich, bloß als die Tragödie aufgeführt werde."

Zu S. 115.

Ueber das Verhältniß des **Kunſtwerkes** zur **künſtleriſchen Thätigkeit** heißt es im **Erwin** Th. II. S. 21: „Erſt in ihren ewigen Geſchöpfen erkennt die Künſtlerſeele die eigene Vollkommenheit und Ewigkeit, und indem ſie dieſelben hervortreibend anſchaut, wird ſie zugleich in ihnen ſich ihrer ſelbſt bewußt. Ihre ganze Phantaſie iſt alſo im beſtimmt gebildeten Stoffe ſelbſt enthalten, und untrennbar von ihm, ſo daß ſie, aus ihrem eigenen Kern erwachend, auch ſchon die volle Ausbildung ihrer ſelbſt, in gegenwärtigen lebendigen Weſen wahrnimmt. So iſt ſie durch ihre eigenen Werke überraſcht, und ehe ſie ihre Thätigkeit und ihr eigenes Weſen erfaſſen kann, ſchon vollkommen gefeſſelt in ihrem Stoff. Die Seele iſt nicht ohne ihr Werk, und ihr Werk iſt ihr eigenes Daſein."

Zu S. 121.

„**Ein Object, in welchem wir unmittelbar die Thätigkeit erkennen, iſt das Kunſtwerk u. ſ. w.**" Vergl. **Erwin** Th. II. S. 37 f.: „Bei dem wahren Künſtler

durchdringt das innere Licht auch die Fingerſpitzen, und quillt, wie er es ſich beim Dichter in ſeinem Abendliede wünſcht, als eine Bildung voller Saft daraus hervor, ja als eben die innere Schöpfungskraft, die durch ſeinen Sinn erſchallt. Und in der That einzig und allein auf ſolche Weiſe kann ein Werk entſtehn, das ganz durchgeſogen ſei von der ſchaffenden Thätigkeit, ja nichts anderes als das beſondere und gegenwärtige Daſein derſelben. Dieſes eben unterſcheidet das Kunſtwerk von jedem Werke der Natur oder der mechaniſchen Geſchicklichkeit, daß der Beſchauer nicht etwa daran die Spuren abſichtliches Handelns, ſondern darin nichts anderes erblickt, als die gegenwärtige Idee, das heißt eben eine That der höchſten und vollkommenſten Erkenntniß. Wenn du mich aber fragſt, worin dieſe Eigenſchaft des Werkes liege, und die Merkmale verlangſt, woran ſie ſich bezeichnen laſſe, ſo muß ich erwiedern, daß es ſolcher Kennzeichen nicht andere gebe, als das Werk ſelbſt, und daß es nur das einzige und allgemeine Merkmal ſeiner eigenen untheilbaren Beſchaffenheit ſei. Wer es alſo mit den Augen der Phantaſie beſchaut, und anders angeſehn wird es nie als Kunſtwerk erkannt, der iſt auch damit ſchon in dem Gebiete der lebendigen Ideen, und wird ſchwerlich darauf fallen, daß Werk ſelbſt mit irgend einem Muſter, dem es etwa nachgebildet ſein könnte, zu vergleichen, ſondern es iſt ihm die Idee ſelbſt, und hat außer ſich keine weiteren Beziehungen." u. ſ. w.

Zu S. 125.

Die Frage, ob und in welchem Sinne die Kunſt erlernt werden könne, oder nicht, wird ausführlicher beantwortet im Erwin Th. II. S. 31. ff. Hier heißt es unter andern: „Die Begeiſterung des Künſtlers muß der Menge erſcheinen als eine Gabe der Gottheit von unbekanntem Urſprunge, und doch zugleich als die eigenthümlichſte Perſönlichkeit des Künſtlers, deſſen Seele keine andere Bedeutung hat als dieſe. Faſt zu freveln müſſen uns alſo diejenigen ſcheinen, welche darin nur eine vorzügliche Stärke der Einbildungskraft oder überhaupt

der ſogenannten unteren Seelenkräfte finden, welche gerade diejenigen ſind, die ſich an dem einzelnen Stoff und der Erdſcholle üben. Nicht durch Entwickelung der Naturkraft kann der Künſtler entſtehn; und eben ſo wenig kann er durch freie Willkür, die nur zwiſchen dem einzelnen wählt, den Geiſt erwerben; nur reinigen kann er ſich etwa, wenn er eine Morgenröthe des göttlichen Tages in ſeiner Seele ſpürt, von dem, was deſſen Aufgang in Schatten verbergen könnte. Wer aber deswegen glaubt, daß er die Kunſt nicht zu lernen brauche, ſondern das Bewußtſein der göttlichen Kraft genüge, um damit das heilige Gebiet zu beherrſchen, dem traue ich kaum zu, daß er nicht in dieſem Bewußtſein ſelbſt irre geführt ſei. Denn ſolche ſogenannte Kraftgeiſter wollen jenes Gebiet nicht geſetzmäßig beherrſchen, ſondern tyranniſch züchtigen, welches ein eben ſo unausführbares als gottloſes Beginnen iſt. Der wahre Künſtlergeiſt dagegen, für den ja alles Wirklichkeit und Gegenwart geworden iſt, muß alles das, was ſeine Phantaſie erzeugt, dennoch zugleich in der Wirklichkeit ſelbſt erfahren, und alſo lernen im höchſten und vollkommenſten Sinne." — —

S. 32. „Was in dem Künſtler ſchafft, iſt die Idee, oder das göttliche Leben ſelbſt, nicht ſeine Perſönlichkeit, in ſo fern ſie an das Einzelne und Beſondere geknüpft bleibt. Denn nur das Göttliche kann ſchaffen, und nur dieſes geht als das innere Licht in die Beſonderheit aus. Dem Künſtler aber, indem es ſich in ſeine Perſönlichkeit verwandelt, kündigt es ſich zuerſt an als ein übermächtiger, ſein ganzes Weſen beſtimmender und beherrſchender Trieb, der ihm keine Ruhe läßt bei den Beſchäftigungen und Genüſſen des gemeinen Lebens, ſondern wie ein ſchweres und unausweichliches Geſchick von ihm fordert, was er ſelbſt noch nicht weiß. Unruhig und verworren erſcheint daher von außen ſein erſtes Beſtreben, und ſehr unzufrieden iſt mit ihm die äußere Welt, worin er allenthalben anſtößt, und welcher er nichts recht machen kann. Je mehr er aber ſelbſt merkt, woher der Reiz kommt, der ihn peinigt, und den Stachel erkennt, womit die Gottheit ihn treibt, deſto williger unterwirft

er ſich dieſem, und nimmt mit Luſt den ſüßen Schmerz auf, in welchem er das Schöne gebären ſoll. Denn nicht leicht iſt jener Drang einer höhern Macht, den er in ſeinem eigenen Inneren fühlt, zu ertragen, ſondern gewaltſam erſchüttert derſelbe die ganze Seele, wie die Annäherung des weiſſagenden Apollon den Tempel und den heiligen Palmbaum. Und dieſe Unruhe legt ſich nicht eher, als bis die göttliche Kraft ſich vollkommen in die Kreiſe der mannichfaltigen Dinge verbreitet, und ſie angefüllt hat. Dann aber geht auch ein ſeliges und ewiges Gleichgewicht aus dem Kampf hervor, und durch die Schönheit, die ihm nun zugleich erſcheint als ſein eigenes Geſchöpf, und zugleich als die ihn beherrſchende Macht, erfährt erſt der Künſtler, was er ſelbſt ſei, und was in ihm lebe. Wenn er alſo der wirklichen Welt ſo ſehr bedarf, um ſein ſelbſt mächtig zu werden, muß er ſie denn nicht ganz in ſich aufnehmen und ſich in ſie vertiefen, und ſie, wenn irgend anders jemand, recht tüchtig auslernen?"

Zu S. 127. ff.

Ueber den Begriff des Symbols und deſſen Unterſchied vom Bilde und Zeichen vergl. Erwin Th. I. S. 113.; Th. II. S. 41., wo es heißt: „Das Symbol alſo wäre nach unſerer Meinung ein Ding der Phantaſie, das eben als ſolches das Daſein der Idee ſelbſt wäre. — — Es iſt gewiß, daß in dieſem Sinne alle Kunſt ſymboliſch iſt, aber auch nur in dieſem. Weder ein willkürliches Zeichen iſt das Symbol, noch ſelbſt eine Nachahmung eines Vorbildes, wovon es an ſich verſchieden wäre, ſondern die wahre Offenbarung der Idee. Denn das Innerſte der Erkenntniß iſt darin eben mit dem ſcheinbar Zufälligen der äußeren Erſcheinung ſo innig zuſammengewachſen, daß eine Trennung beider Seiten ſchlechthin unmöglich iſt."

Zu S. 129. ff.

Der Begriff der Allegorie im Gegenſatz gegen das Symbol im engeren Sinne wird ausführlich entwickelt im

Erwin Th. II. S. 46. ff. „Das Symbol,“ heißt es S. 47, „muß nicht bloß als das vollendete Werk der Kräfte, ſondern auch als das Leben und Wirken der Kräfte ſelbſt erſcheinen.“— Und S. 49: „Die Thätigkeit ſelbſt, d. h. das wirkende Leben der ganzen Phantaſie muß auch zugleich ihre eigene Offenbarung als Gegenſtand ſein, nur daß hier die ganze Thätigkeit von Stoff oder Gegenſtand, wie in dem bisherigen Symbol der Gegenſtand von Thätigkeit, angefüllt erſcheint.“ — Und weiterhin: „Indem wir das Schöne, wie es in der Kunſt lebt, vorhin als Symbol betrachteten, fanden wie es jenes ganze Weltall der Phantaſie anfüllend von Anfang an, als vollendetes, mit ſeiner eigenen Kraft und Thätigkeit geſättigtes Daſein derſelben. Es war die Idee in ihrer vollen Wirklichkeit, worin ſie nicht allein als vollſtändige und überall beſtimmte Gegenwart erſcheint, ſondern auch in dieſer Gegenwart durch ihre eigene Vollendung ohne Bedürfniß und Streben beſchloſſen iſt. Darum iſt hier die höchſte Vollkommenheit des Daſeins, wie ſie in der gemeinen Erſcheinungswelt niemals vorkommen kann, vereinigt mit jener verhüllten Seligkeit, worin ſich das innere Verhältniß der Idee und der Erſcheinung nicht entwickelt, ſondern als die vollſte Befriedigung in der Gegenwart unmittelbar da iſt. Anders muß es ſich nun offenbar verhalten, wenn wir in dieſer geſammten Welt die Thätigkeit und das Schaffen ſelbſt betrachten. Auch dieſes kann in der Kunſt nicht da ſein ohne Gegenſtand oder wirkliche Geſtalt. Wird aber hier nicht in jeder Geſtalt ein Streben und eine Wirkſamkeit liegen müſſen, wodurch ſie das ihr Entgegengeſetzte mit umfaßt? denn die Thätigkeit kann doch nur an ihrem Wirken in ihrer Richtung erkannt werden, und dieſe bleibt darin das Herrſchende und Beſtimmende, wenn ſie auch in beſonderer Geſtalt hervortritt. Wenn alſo das Weſen der Gottheit ſich in Geſtalt kleidet, kann es, ſo angeſehn, dieſes doch nur, indem es ſich handelnd in das Daſein herabſenkt, und die Welt des Einzelnen und Beſonderen durch dies allmächtige und ewige Handeln mit ſich vereinigt; und eben ſo kann das Einzelne nur dadurch dieſes Le-

bens theilhaftig ſein, daß es ſich mit ſtrebender Sehnſucht zu der Herrlichkeit des Göttlichen erhebt. Was demnach auf ſolche Weiſe nur erſcheinen mag, das ſchließt in ſich das vollkommene Streben nach einem anderen, welches Streben als ein vollkommenes dasjenige, wohin es gerichtet iſt, ſchon in ſich trägt, und es allkräftig aus ſich entwickelt. Willſt du nun ſagen, ein jedes deute ſo auf ein anderes, oder es bedeute daſſelbe, ſo will ich dir dieſen Ausdruck zugeben, wenn du nur eingedenk bleibſt, daß von einer Bedeutung im gemeinen Sinne, für den Verſtand, hier nicht die Rede ſein könne. Um aber einen beſtimmten Kunſtausdruck zu wählen, welcher dem des Symbols entſpreche, wollen wir dieſe Art der Erſcheinung des Schönen in der Kunſt, worin es auf die angegebene Weiſe ſtets auf ein anderes deutet, die Allegorie nennen. — Hienach alſo wäre die Allegorie ein durch das ganze Gebiet der Kunſt hindurchgreifendes Verhältniß, und nicht jene untergeordnete Darſtellungsart, die man gewöhnlich darunter zu verſtehn pflegt, und die, wenn ich nicht irre, dem bloßen Zeichen ſehr nahe kommt. — So wie das Symbol gewöhnlich mit dem Abbilde verwechſelt wird, ſo mit dem Zeichen die Allegorie. Kindiſch und der Kunſt unwürdig iſt es, durch eine äußere Aehnlichkeit eine Idee bezeichnen zu wollen, oder noch lächerlicher, den allgemeinen Begriff als eine beſtimmte Perſönlichkeit zu handhaben, wie es die Franzoſen zu halten pflegen. Und dergleichen iſt es, was man gewöhnlich Allegorie nennt. Zwar ſagt das wirklich allegoriſche Werk allezeit mehr, als in ſeiner begrenzten Gegenwart gefunden wird, aber doch nichts anderes, als was es in ſich trägt und aus ſich lebendig entwickelt. Darum geht ihm denn auch ab, was dem Symbol gegeben iſt, jene klare Verſtändlichkeit nach innen, und die ganz begrenzte Geſtalt nach außen; deſto tiefer dringt ſein Sinn dagegen in das Innerſte und Aeußerſte der Phantaſie, und nicht das ungetrübte Licht der Gottheit, noch die vielgeſtaltete äußere Oberfläche iſt ihm unzugänglich. Das innere Weben und Wirken der göttlichen Kräfte, welche das Symbol mit Maſſe umhüllt, entfaltet ſich durch die Allegorie dem Tage,

und mit bewußtem Genuſſe durchdringt ſie jene, wenn gleich immer noch verhüllte, Seligkeit des Schönen.“

Zu S. 131.

Ueber den melancholiſchen Anſtrich der ganzen Griechiſchen Kunſt vergl. Nachgel. Schr. Bd. II. S. 499.

Zu S. 137.

Zu dem, was hier über den Unterſchied der wahren Myſtik von der in Bedeutung auflöſenden Allegorie geſagt wird, vergl. Nachgel. Schr. Bd. I. S. 652. f. und S. 705. f., wo derſelbe Unterſchied in beſonderer Beziehung auf die Gedichte vom heiligen Gral entwickelt wird. Ebendaſ. S. 689. heißt es: „Die Allegorie iſt nicht zu verwerfen, ſo wenig, wie die Symbolik; aber beides muß von Myſtik voll ſein. Dieſe iſt das innere Leben, jene deſſen Geſtaltungen. Die Myſtik iſt, wenn ſie nach der Wirklichkeit hinſchaut, die Mutter der Ironie, — wenn nach der ewigen Welt, das Kind der Begeiſterung oder Inſpiration.“

Zu S. 139. ff.

Im Erwin Th. II. S. 53. wird dem Hauptinhalte nach folgende Darſtellung des Göttlichen in ſeiner mythiſch-ſymboliſchen Geſtaltung bei den Griechen gegeben: „Die mit ſich ſelbſt ganz harmoniſch zuſammengefügte Nothwendigkeit des Weltalls, welche dort das Erſte war und keine Mannichfaltigkeit, keinen Wechſel, keine zufällige Beſonderheit in ſich ſchließt, kann für ſich auch niemals Gegenſtand der Kunſt werden, weil ſie eben keine beſtimmte Geſtalt annehmen kann, weshalb ſie auch, ſobald von ihrem Daſein in jener reinen Allgemeinheit die Rede iſt, nur als Verneinung alles beſondern Daſeins, und zuerſt der geordneten Welt gegenüber, als Chaos gedacht wird. Nicht eher alſo tritt ſie geſtaltet in die künſtleriſche Phantaſie, als bis ſie durch die Beſonderheit mannichfaltiger Richtungen in einzelne Perſonen verwandelt iſt, und

eben dieſes, daß ſie nur in Beſonderheit wirklich werden kann, iſt der Grund der Vielgötterei. Was iſt aber das Weſen des Symbols, wenn nicht dieſe innige und untrennbare Verſchmelzung des Allgemeinen und Beſonderen zu einer und derſelben Wirklichkeit? Durch dieſe wunderbare Verſchmelzung allein wird es erreicht, daß die allgemeinen Richtungen, in welche die Idee zerfällt, nicht bloße Formen oder Begriffe, ſondern lebendige und von allen Seiten begrenzte Perſonen werden. Die Seligkeit, die in der Einheit mit dem Allgemeinen beſteht, und die Thätigkeit, welche nur beſonderen, perſönlichen, ſtrebenden Weſen zukommt, fallen in den Griechiſchen Göttern völlig in Eins zuſammen, weshalb auch ihre beſonderen Handlungen, als ſtets vollkommene Ausdrücke deſſelben Weſens, nicht der ſittlichen Beurtheilung unterworfen ſein können. Dieſes Beſtehen ſo vieler Welten neben einander in ganz einzelnen Weſen iſt das wahre Daſein des Symbols; auch iſt daſſelbe in der That nichts anderes als die Nothwendigkeit und das ewige All ſelbſt in ſeinem Daſein und ſeiner Wirklichkeit, nach welcher ja eben allezeit die Kunſt gerichtet iſt. — — Eben dieſe Macht alſo, welche mit gleichmäßiger Schwere das unendlich mannichfaltige Zeitliche niederdrückt, und ſelbſt den Göttern als Einzelweſen ein hemmendes Geſetz auflegt, erfüllt doch zugleich das Leben dieſer Götter mit jener ungetrübten Heiterkeit, die ſo häufig unſere Bewunderung und unſere Sehnſucht reizt, indem ſie all ihr Handeln vollkommen und unfehlbar macht; und weil ſie, als eben das, was alles hervorbringt und beſtimmt, auch in ihrer Erſcheinung kein Zufälliges und Mangelhaftes dulden kann, ſo giebt ſie auch in ihrer Wirklichkeit den Göttern eine durchaus beſtimmte und begrenzte, lebensvolle und vollendete Geſtalt. Wer alſo, verleitet durch die allgemeinen Züge in den Charakteren dieſer Götter, allgemeine Begriffe darunter ſucht, und ſo das anwendet, was man im gemeinen Sinne Allegorie nennt, der iſt gänzlich auf dem unrechten Wege, da jede Gottheit eine ganze Welt von Bedeutungen in ſich ſchließt. Auch bemerken wir, daß in der alten Kunſt die Gottheiten, je mehr

ſie ganz abgeſonderte Begriffe zu bedeuten ſcheinen, wie Aphrodite, Ares und andere der Art, auch deſto mehr als handelnd und wirkend in den Verkehr der Menſchen und in die zeitliche Welt eingreifen, damit ſie nicht in ſolche allgemeine Formen ausarten, ſondern durchaus gerundete Perſonen bleiben; dagegen die, welche mehr die allgemeine Lenkung der Welt umfaſſen, und vor allen Zeus, ſchon eben dadurch als Einzelweſen vollendet ſind, und ſich einer ſeligen Ruhe faſt gleichgültig gegen das Weltgetümmel ergeben können. Dies iſt die ſymboliſche Welt der alten Kunſt, welche in dem Symbol ſelbſt wieder allſeitig alle Richtungen umfaßt. Wo aber die Nothwendigkeit allein, außer dieſer Verſchmelzung mit der Welt des Einzelnen gedacht wird, oder die bloß wirkliche Zeitlichkeit ohne die inwohnende Macht des Ganzen erſcheint, da ſondern ſich die beiden Aeußerſten, aus deren Durchdringung das Symbol beſteht, von einander, und das Reich deſſelben hat ein Ende."

Hinſichtlich des Doppelverhältniſſes der Nothwendigkeit zur wirklichen Welt, als poſitiver Urgrund derſelben und zugleich als negatives Schickſal vergl. nach Erwin Th. I. S. 217: „Die Nothwendigkeit erſcheint immer nur als Nothwendigkeit, inſofern ſie der Willkür der beſonderen Weſen entgegengeſetzt iſt, und iſt in Beziehung auf dieſe Willkür immer nur das Verneinende derſelben, was ſie beſtändig beſchränkt oder aufhebt, daher diejenigen, welche ſich nur an der Oberfläche der Erſcheinung halten, meiſtens dieſes Verneinen und Vernichten als das Weſen desjenigen anſehn, was die Alten in weit höherer Bedeutung das Schickſal nannten; wogegen dieſe Alten ſelbſt vielmehr die Willkür und das für ſich abgeſondert wirkende Leben des Einzelnen als eine frevelnde Abſonderung und Empörung gegen das allgemeine göttliche Weſen der Nothwendigkeit betrachteten."

Ebendaſ. Th. II. S. 10.: „Die urſprüngliche Nothwendigkeit iſt in der Religion der Griechen etwas ganz anderes, als das bloße Geſetz der Naturentwickelung. Vielmehr gerade das iſt ſie, was jedes beſondere, wirkliche Leben beſeelt und

erhält, indem ſie ihm in ſeiner Einzelheit Weſen und Wahrheit einpflanzt, welches du am beſten daran ſehn kannſt, daß ſie zugleich als jenes verneinende Schickſal, das Einzelne und Zufällige an den Dingen als ſolches vernichtet."

Nachgel. Schr. Bd. II. S. 517; S. 653: „Von den Göttern unterſcheiden ſich die einzelnen, endlichen Weſen eben dadurch, daß ſie als beſondere den allgemeinen Begriff nur unvollkommen enthalten, alſo in ihrer Perſönlichkeit und Willkür mit der allgemeinen Naturnothwendigkeit nicht übereinſtimmen, ſondern ihr als einer höheren, fremden Macht unterworfen ſind. Dieſe tritt daher im Laufe ihres Lebens als Schickſal ein, welches zugleich das Weſen und die Grundlage aller Dinge iſt, aber auch jedes Lebendige in ſeiner Freiheit und Willkür beſchränkt und ihm eine urſprüngliche Grenze ſetzt, daher es denn im Leben der einzelnen Menſchen meiſtens feindſelig, hemmend und unterdrückend erſcheint, indem es beſtändig beſtrebt iſt, die frei hervortretende Eigenthümlichkeit eines jeden wieder unter die allgemeinen Geſetze der Natur zurückzubringen und in dieſelben aufzulöſen." Vergl. auch S. 707. f.

Zu S. 142.

Ueber die Weſentlichkeit der Heroenwelt in der Griechiſchen Mythologie und deren Bedeutung im Verhältniß zur Götterwelt vergl. die von K. O. Müller zuſammengeſtellten mythologiſchen Anſichten Solger's in den Nachgel. Schr. Bd. II. S. 709. f. Hier heißt es S. 710.: „Bei den Griechen gab es im Charakter des Volks und ihrer ganzen Weltanſchauung noch einen beſonderen Grund, warum die mythiſche Zeit ein durchaus für ſich beſtehendes Weltalter, eine Heroenwelt bildet. Die Götter waren ſchon durchaus individuell geworden, und verhielten ſich ſchon zur Nothwendigkeit wie das Beſondere zum Allgemeinen. Deßwegen waren die Menſchen nicht eigentlich aus ihnen entſtanden, ſondern hatten ſelbſt einen höheren Urſprung in der allgemeinen Weltbildung, waren ihnen coordinirt. Es mußten daher auch die

Menſchen eine eigene ideale Welt haben, worin ſich ihr Geſchlecht ſymboliſch darſtellte, und dies war die heroiſche.“

Zur näheren Charakteriſtik der einzelnen Götter iſt derſelbe *Aufſatz* zu vergleichen, beſonders von S. 698 an.

Zu S. 144. ff.

Die *allegoriſche Weltanſicht* des *Chriſtenthums* wird im *Erwin* Th. II. S. 56. ff. in folgenden Worten dargeſtellt: „Sieh nur hin auf das Chriſtenthum, durch welches ſich das, was die ſtrenge Umhüllung des alten Symbols in ſich ſchließt, mit ſiegender Macht befreit, ſich vor den Augen der Welt leuchtend entwickelt, und die höchſten und tiefſten Enden mit gleicher Herrlichkeit erfüllt hat. Denn was erblickſt du anders in dem Mittler und Erlöſer, als jene lebendige Kraft und Thätigkeit Gottes, in wirklicher und ſterblicher Geſtalt, die als Gottheit mit unermeßlicher, gnadenreicher Liebe ſelbſt das ſchon verlorene und abgefallene, zeitliche Weſen umfaßt, um es wieder in ſeinen Schooß zur Seligkeit zurückzuführen, als Menſch aber durch den Glauben, welcher eine ſich ſelbſt klare und ihres Ziels gewiſſe Sehnſucht iſt, und durch zeitliche Vernichtung nicht allein ſich ſelbſt, ſondern das ganze Menſchengeſchlecht aus der Macht der Welt befreit, und zu ſeiner ewigen Heimath erhebt! Iſt hier nicht allezeit das Eine in dem Anderen und deutet auf daſſelbe hin? Und hat hier nicht die wirkende, göttliche Gnade, und die menſchliche Sehnſucht ein und daſſelbe lebendige Daſein angenommen? Denn dieſes iſt eben das Göttliche in dieſer ſchöpferiſchen Kraft, daß ſie nicht in dem Einen allein lebt und von ihm ausgeht, ſo daß das Andere als bloß Hervorgebrachtes erſchiene, ſondern in beiden gleich lebendig und umfaſſend iſt, nur in verſchiedenen Richtungen. Und dieſe Fülle der Thätigkeit, die alles durchdringt, und der nichts zu erhaben oder zu niedrig iſt, kann nur im Chriſtenthume durch die Phantaſie erreicht werden. Wenn alſo gleich der eigentliche Mittelpunct dieſer Art der Kunſt die Perſon und das Leben des *Heilands* iſt, ſo bleibt ihr doch auch die Darſtellung *Gottes*,

des Vaters, Schöpfers und Weltrichters nicht unerreichbar, ſo viel auch aus beſchränkten Anſichten, welche die ſogenannte Vernunftreligion eingeführt hat, dagegen geſtritten werden möge. Denn indem ein ſolches mattes Beſtreben die Gottheit von aller Beimiſchung der Beſonderheit und Perſönlichkeit zu reinigen ſtrebt, ſchwächt es die Vorſtellung von derſelben zum leeren Begriffe oder zum Geſpenſte der Einbildungskraft ab. Hätte man doch nur das Mögliche gemeſſen nach dem Wirklichen, nach dem, was Michel Angelo, Ghiberti, Albrecht Dürer gethan haben! Aber das eigentliche Gebiet dieſer Kunſt bleibt immer die Menſchwerdung der Gottheit, in welcher ja eben auf das allervollkommenſte das erreicht iſt, was alle Kunſt als Ziel ihres Strebens vor ſich hat. Darum wirſt du auch bemerken, daß die eigentliche Gottheit des Heilandes am allerkräftigſten von den Künſtlern dargeſtellt wird in ſeiner Geburt und ſeiner Kindheit, indem hierin die göttliche Macht vorwaltet, welche ſich in die Wirklichkeit und Zeitlichkeit begiebt. Religiöſe Anbetung widerfährt ihm deshalb als Kind am meiſten, von den Königen und Hirten, und von ſeiner eigenen Mutter; am meiſten iſt das Kind vom himmliſchen Lichte umſtrahlt, durch deſſen Ausführung Coreggio eines ſeiner Werke berühmt gemacht; was aber reicht an die Gewalt und furchtbare Tiefe und Weisheit, womit Raphael das Kind, welches die Maria des heiligen Sixtus trägt, überſchwenglich beſeelt hat! Dennoch iſt dieſes Kind zugleich des Menſchen Sohn, und damit iſt dem Künſtler ein unendlicher Umfang der Darſtellung gegeben, in welchem er das Göttliche durch alle Stufen kindlicher Natur hindurchführt, eine Fülle freundlicher und lieblicher Bilder, in welchen uns daſſelbe recht vertraulich genähert wird. Mehr in die Menſchheit übergegangen erſcheint uns der Erlöſer als Lehrer, wenn gleich immer voll von göttlichem Weſen, das ſich aber hier, in der mannigfaltigen Berührung mit der freundlichen und feindlichen Welt, mehr als Würde denn als Erhabenheit, durch ſein Wirken und Handeln in beſonderen Verhältniſſen äußert, wie in Leonardo's Chriſtus unter den Phari-

ſäern und in Tizians Chriſtus mit der Münze. Endlich iſt in ihm auch die zweite Richtung alles göttlichen Lebens am vollkommenſten gegeben, die Rückkehr des Zeitlichen durch den Tod in die ewige Heimath. Und dazu beginnt ſchon ſein ganzes Weſen ſich zu regen bei allen Gegenſtänden und Handlungen, die auf dieſen Schluß hinführen, wie du, damit wir nicht Beiſpiele häufen, vielleicht am herrlichſten in dem Abendmahle des Leonardo ſchauen könnteſt. Das vollkommene Gegenſtück aber zu ſeiner Geburt und Kindheit iſt ſein Leiden und ſein Tod, worin alle jene ganz erſchöpfenden Beziehungen Gottes und des Zeitlichen nur in entgegengeſetzter Richtung vereinigt ſind. Die unendliche Liebe zu dem menſchlichen Geſchlecht, mit welchem er das zeitliche Verderben theilt, und für welches er ſich opfert, um es dem ewigen zu entziehen, und ſein Aufſchwung durch das thränenvolle Leiden zum Sitze des Vaters verſchmelzen in Eins. Zwiſchen dieſem Tode und ſeiner Geburt liegt die geſammte göttliche und irdiſche Welt; dies ſind die beiden Brennpuncte, worin ſich alle Beziehungen der großen Allegorie vereinigen. Dennoch iſt, ſo wenig wie Gott ſelbſt, auch das rein Zeitliche und Menſchliche von dieſer Kunſt ausgeſchloſſen, die ſich vielmehr von der Mutter des Heilandes an, durch Heilige und Märtyrer ungeſtört fortſtrömend bis in das ganz Einzelne und Irdiſche verbreitet. Denn in der Jungfrau ward, als in ihrem reinen und ſchuldloſen Erſtling, die Welt geheiligt und zur Erlöſung angenommen, weshalb ſie die Fürbitterin iſt für ihr ganzes Geſchlecht."

Zu S. 151. f.

In Beziehung auf die Naturmyſtik der chriſtlichen Welt und die Gewalt derſelben als Prinzip des Böſen heißt es im Erwin Th. II. S. 62.: „Wenn du dir den Menſchen bloß in ſeinem weltlichen und irdiſchen Leben denkſt, ſo wirſt du finden, daß er darin noch an eine allgemeine Macht der Natur gebunden iſt, die auch keinesweges mit in die große Beziehung der Religion aufgeht. Denn die Natur, welche nach

allgemeinen Geſetzen im ſinnlichen und weltlichen Leben ihre Forderungen geltend macht, und unſeren Sinn leitet auf unſer eigenes Daſein und unſer weltliches Beſtehen, herrſcht über uns mit einer Nothwendigkeit, welche nicht innerhalb jenes Zuſammenhanges der Gnade und Liebe gelten kann; vielmehr iſt es eben dieſe Macht der Natur, welche uns von dem Hinſchauen nach jenem Urquell der Gnade abzieht und zu einem Hochmuth verlocket, der ſich in ſeinem eignen Daſein genügen will, und eben dadurch der Urſprung alles Böſen wird. Denn an ſich zwar iſt die Natur nicht böſe, da ſie auch von Gott geſchaffen iſt; ſie wird es aber durch den Geiſt, der von Gott abfällt, und ſich ihrer als eines eigenthümlichen Reiches bemächtigt, um ſich darin ein bloß natürliches und unabhängiges Daſein zu bereiten. Dieſes Gebiet des Böſen nun, nebſt ſeinen Anhängern, die ſich ihm ergeben, und durch Hülfe des Teufels die irdiſche Welt und die Natur beherrſchen wollen, muß dieſes nicht einen geraden Gegenſatz bilden gegen jene göttliche Welt, und muß nicht durch ihn und ſeine Beziehung auf dieſe den Umfang der künſtleriſchen Phantaſie erſt ſeinen vollen Inhalt erlangen?"

Zu S. 158. f.

Daß ſowohl die beſchreibende als die didaktiſche Poeſie dem Weſen der Kunſt widerſpricht, wird im Erwin Th. II. S. 78. f. folgendermaßen gezeigt: „Es iſt die eine und ſelbe Idee, welche ſich in der Phantaſie ſchon von ſelbſt als eine Welt der mannichfaltigſten Erſcheinungen entwickelt, ohne an ſich etwas anderes zu werden; und wiederum jede der beſonderen Erſcheinungen lebt frei für ſich, ohne dem Begriff unterthan zu ſein, weil ſie nichts anderes als das Daſein der Idee iſt. Darum kann die Poeſie niemals in der bloßen Aufnahme der äußeren Erſcheinung in die Erkenntniß beſtehn, welches beſchreibende Dichtung ſein würde; die alſo an ſich etwas Widerſinniges iſt, weil es in der Kunſt gar nichts giebt, was, als bloß äußerer Gegenſtand gedacht, der Beſchreibung Stoff geben könnte. Nicht günſtiger iſt ihr aber auch der Verkehr

mit Begriffen allein, worin das Erkennen als bloße Form der Verknüpfung und nicht als Lebenskraft der wirklichen Dinge thätig ſein würde. Wenn aber in der Entwickelung der Begriffe und ihrer Anwendung auf das Beſondere das Lehren im gewöhnlichen Sinne beſteht, ſo ergiebt ſich hieraus, daß es auch keine lehrende Dichtkunſt geben kann. Ja eine jede Abſonderung des erkennenden Vermögens, jede Aeußerung eines nur inneren Zuſtandes ohne beſtimmte Geſtaltung der Idee als Stoff, iſt der Poeſie zuwider, weshalb auch Pindar von ſeiner Lehrerin Korinna getadelt wurde, daß er nicht Sagen und lebendige Geſtalten genug in ſeine jugendlichen Verſuche verwebt hatte. Was würde ſie erſt zu den Werken mancher neueren Dichter ſagen, worin die Poeſie nichts als unbeſtimmte Gefühle ausathmen, und der Muſik ihre Grenzen ſtreitig machen ſoll!"

Uebrigens werden die genannten beiden Aftergattungen der Poeſie, ſo wie hier vom Geſichtspuncte der Kunſt überhaupt, ſo unten (S. 268.) von dem der Poeſie als einer beſonderen Kunſt verworfen.

Zu S. 159. ff.

Ueber die Richtigkeit des Gegenſatzes von Idealität und Charakteriſtik, ſofern derſelbe als ein abſoluter gefaßt wird, vergl. Erwin Th. I. S. 225. f., wo zunächſt in Beziehung auf das göttliche Schöne Folgendes bemerkt wird: „In unſerem Inneren oder vielmehr in der höheren Erkenntniß überhaupt, die wir Phantaſie nennen, kleidet ſich das göttliche Weſen in eine wirkliche, ganz lebendige Geſtalt, die uns, wenn wir ſie mit den Erſcheinungen der äußeren Welt vergleichen, wie ein Muſter derſelben vorkommt, und in dieſem Sinne von Vielen das Ideal genannt wird. — — Aus dieſem Wunder des göttlichen Daſeins entſteht das Wunderbare und Unbegreifliche, daß wir die Gottheit in Geſtalten erkennen, welche ganz Erſcheinung und doch keinesweges aus der uns ſchon umgebenden wirklichen Erſcheinung hergenommen oder daraus erwachſen ſind. Oder wo fändeſt du wohl eine Geſtalt, die Raphael

nachgeahmt, wo auch mehrere, aus welchen er die vorzüglichſten Theile geſammelt haben könnte, um ſeinen himmelfahrenden Chriſtus oder ſeine Sixtiniſche Maria daraus hervorzubringen? Laß dir dagegen immer, daß er oft ſeine Geliebte zum Muſter gebraucht habe, und anderes Aehnliche von anderen Malern vorerzählen; konnte ihm denn jene durch etwas anderes dazu dienen, als wodurch ſie ihn etwa lebendig an das Bild erinnerte, das er in ſeinem Innern geſchaut hatte? Denn das, was göttlich an ſeinen Werken iſt, konnte durchaus nichts Irdiſches ihm gewähren. Aus dieſem Zwieſpalt eben zwiſchen dem, was auch an der göttlichen Erſcheinung nur Erſcheinung, und dem, was an ihr göttlich iſt, entſtehn die vielen Zweifel und Streitigkeiten, ob es bei der Kunſt auf ein ſogenanntes Ideal ankomme oder auf die ſtrenge Darſtellung des beſonderes Charakters der Dinge, welche Schwierigkeit aber durchaus von den Fragenden ſelbſt erſchaffen iſt, und keineswegs in der Sache ihren Grund hat. Denn weder auf dem einen, noch auf dem andern Wege kann jemals der zum erwünſchten Ziele gelangen, der nicht durch eine höhere Erfahrung in ſeinem Inneren der göttlichen Erſcheinung theilhaftig geworden iſt; ſobald er aber dieſe beſitzt, wird jener Zwieſpalt gar nicht mehr für ihn da ſein."

Zu S. 162. ff.

Trefflich werden die entgegengeſetzten Prinzipien der alten und neuen Welt und ſomit auch der beiderſeitigen Kunſt in dem Aufſatz über die Wahlverwandtſchaften (Nachgel. Schr. Bd. I. S. 176. f.) dargeſtellt. „Die ganze alte Welt" heißt es hier, „iſt die Welt der Gattung als eins und aus einem Stücke. Das Ebenbild Gottes in ihr iſt als die Idee der geſammten Menſchheit erſchienen, und es gab nur Menſchen innerhalb der Nationen. Es gab alſo auch nur ein Geſchick der Menſchheit; denn dieſe war die erſte Erzeugung Gottes, die zweite erſt ſetzte einzelne Menſchen ab. Dieſe einzelnen konnten daher nur beſtehen, ſo lange ſie das Geſchick der Menſch-

heit zu dem ihrigen machten; wollten ſie ihr eigenes für ſich haben, ſo wurden ſie von jenem allgemeinen ergriffen und zertrümmert. Dies beweiſt nicht allein die Kunſt, welche es in ſeinen tiefſten Keimen darſtellt, ſondern auch die Geſchichte in den höchſten Reſultaten mit ihren Verbannungen, Oſtracismen u. ſ. w. Kein großer Mann Griechenlands, der es durch ſeine Individualität war, iſt anders als im Elende geſtorben. — — In der modernen Welt hingegen iſt das Erſtgeborne das Individuum, welches das Ebenbild Gottes in ſich trägt. Und zwar trägt es daſſelbe in ſich nicht als das Allgemeine oder als den abſoluten Gott, ſondern als das, welches gerade dieſen beſtimmten Punct endlicher Erſcheinung (welchen wir eben Individuum nennen) mit ſeinem eigenen, durchaus nur ihm gehörigen Weſen beſeelt. Es kann alſo heut zu Tage jeder ſeinen Gott nur in ſich ſelbſt finden und auch ſeine Philoſophie und ſeine Kunſt, oder wie Ihr es nennen wollt. Das zweite iſt die Gattung, und um kurz zu ſein, ſage ich nur, der Menſch lebt in der Gattung durch Anſchauung aller übrigen Individualitäten, welches das Syſtem der Ehre und der zweckmäßigen Staatseinrichtungen bildet. Sein Geſchick aber iſt ſeine Individualität, oder (recht verſtanden) ſein Charakter, und der Ausdruck dieſes Geſchicks die Liebe und Freundſchaft."

Zu S. 166. ff.

Die weſentliche Bedeutung der Heroenwelt für die Griechiſche Kunſt wird im Erwin Th. II. S. 64. f. ſo aufgezeigt: „Das Leben der Einzelnen wird bei den Alten dadurch in das Gebiet der Kunſt aufgenommen, daß es ſelbſt ſein eigenes Symbol in ſich trägt. Wie in der Gottheit oder Nothwendigkeit nach jener Anſicht eine wirkliche Gegenwart unmittelbar enthalten iſt, ſo iſt in der Wirklichkeit und in der Welt des Einzelnen etwas Göttliches und Nothwendiges, wodurch ſich die Idee der Menſchheit oder ihrer Schönheit in der Phantaſie ausdrückt. Auch hieraus muß alſo eine Welt des Symbols entſtehn, die eine zweite wäre, und dieß iſt die Heroenwelt

der Griechen. In dieſer iſt die Harmonie des Weſens und des wirklichen Daſeins ſo vollkommen, wie in der göttlichen, und auf ſie nur paßt im wahren Sinne Schiller's Wort, daß, als die Götter menſchlicher noch waren, die Menſchen göttlicher geweſen ſeien. Weshalb auch die Griechiſchen Künſtler alles, was zur Idee der Menſchheit gehört, und wodurch ihre weſentliche Beſchaffenheit in ihrer Ganzheit ausgedrückt wird, in dieſe Welt verſetzen; den Einzelnen aber in ſeinem wirklichen Daſein, als ſolchen, können ſie nicht zum Gegenſtande der Kunſt machen, wenn ſie ihn nicht zu jener Welt der Heroen erheben und dahin zurückführen, welches Du am meiſten bei den lyriſchen Dichtern, und vorzüglich beim Pindar bemerken wirſt."

Vergl. auch Nachgel. Schr. Bd. II. S. 578.: „Die Griechiſche Kunſt, welche alle Beziehungen in den einen Moment des gegenwärtigen Daſeins und ſeiner Aufhebung zuſammendrängt, kann eben deßwegen die Elemente deſſelben nicht in ihrer thätigen Entfaltung verfolgen; das Schickſal, oder vielmehr das Weſen alles wirklichen Weltlebens, ſteht als das Ewige, einmal ſo Gegebene im Hintergrunde, und folglich müſſen auch die einzelnen Handlungen immer zugleich den allgemeinen weſentlichen Charakter in ſich ſchließen und ganz in ſich ausprägen; ſie müſſen durch und durch typiſch und zugleich menſchliches Daſein überhaupt ſein. Dieſes iſt aber gerade der Sinn des ganzen Griechiſchen Heroenthums. Die Wirklichkeit iſt darin zugleich eine feſtſtehende, abgeſchloſſene Welt, eine gegenwärtige Offenbarung, und darum mußte ſelbſt in ihren Staaten alles Heilige auf dieſen Grund und Boden zurückgeführt werden. Jeder hiſtoriſche Stoff würde daher den Charakter der Zufälligkeit oder bloß äußeren Zweckmäßigkeit gehabt haben, und es hätten ſich daran wohl Betrachtungen über den Weltlauf anknüpfen laſſen, dieſer würde ſich aber nicht ſeinem Weſen nach darin erſchöpft haben."

Hinſichtlich des tragiſchen Widerſtreites des individuellen Prinzips gegen die allgemeine Nothwendigkeit heißt es im Erwin Th. II. S. 65. f. weiter: Das übrige

ſterbliche Geſchlecht, welches nicht zu jenem vollkommneren der Heroen gehört, bildet mit der allgemeinen Nothwendigkeit einen ganz reinen Gegenſatz. — Dieſer reine Gegenſatz ſtellt den endlichen Menſchen in das Verhältniß zur Nothwendigkeit, worin dieſelbe als jenes furchtbare und vernichtende Schickſal erſcheint. Und darum iſt er auch recht eigentlich der Stoff derjenigen Kunſt, welche das wirkliche Leben vor unſern Augen in Handlung und Gegenwart darſtellt, der dramatiſchen."

Zu S. 169. ff.

Treffliche Worte über den Mißbrauch der Kunſt zu fremden Zwecken, namentlich auch in ſogenannten vaterländiſchen Dramen, finden ſich Nachgel. Schr. Bd. II. S. 4.: „Von Kunſt und beſonders von Poeſie wird wohl noch mehr als zuviel geſprochen; und es ſind noch Wenige ſo weit vorgeſchritten, daß ſie ihr als einer von dem wahren Ernſt entblößten Spielerei geradezu den Krieg ankündigen. Wie es aber auch bei denen, welche ſich noch auf die Kunſt etwas zu Gute thun, damit ſtehe, ſehen wir wohl am deutlichſten daran, daß ſie überall fremden Zwecken dienen ſoll. Wenn die echten Dichter der Nation noch geachtet werden, ſo geſchieht es meiſt aus Gewohnheit und weil ihr Lob hergebracht iſt; ſich jetzt einen großen Namen zu machen, würde ihnen ſchwer werden. Denn bald ſind ſie nicht patriotiſch, bald nicht religiös, bald nicht moraliſch genug; man verlangt, daß ſie ſich vorſetzen, für die deutlich erkannten Richtungen der Zeit zu wirken, und man ſieht nicht, daß ſie dann wenigſtens aufhören müßten, Dichter zu ſein. Was dagegen die allgemeine Stimme für ſich gewinnt, das ſind die mit großſprecheriſcher Deutſchheit aufgeſteiften vaterländiſchen Dramen, die zu moraliſchen Beiſpielen dramatiſirten Criminalgeſchichten, in welchen zwar das ſogenannte Schickſal ſeine hochtrabende Rolle ſpielt, die Verbrecher aber doch zur moraliſchen Beruhigung richtig an das Hochgericht abgeliefert werden; ferner die patriotiſchen, ein unverſtandenes Ritterthum affectirenden, ſtaatsphiloſophiſchen Parteilieder; kurz

Erſcheinungen, in welchen der wahre Freund der Kunſt mit Schrecken die Vorboten einer ſchnell herannahenden Barbarei erkennt.“

Ueber hiſtoriſche Begebenheiten als Stoff für die neuere, insbeſondere die dramatiſche Kunſt vergl. Nachgel. Schr. Bd. II. S. 579. f.: „Dem neueren Dichter iſt gerade das ſcheinbar Zufällige in den hiſtoriſchen Begebenheiten günſtig, und er durchdringt um ſo vollſtändiger das ganze menſchliche Daſein, indem er eben dieſen ganz zeitlichen und gegenwärtigen Beſtandtheil der Kunſt zueignet. Er kann die weſentliche Idee des ganzen menſchlichen Geſchickes nicht bloß als ein zum Grunde liegendes abgeſchloſſenes Weſen auffaſſen, ſondern ſie auch in ihre Beziehungen auflöſen und in dem Gleichgewichte dieſer Beziehungen die Harmonie der Weltordnung entwickeln. Da ohne dieſe Betrachtung kein Drama beſtehen kann, ſo entſteht für das Griechiſche daraus ein eigener Beſtandtheil, der Chor. Das neuere aber verflicht dieſen mit in die Handlung, und umgiebt den ganz einzelnen Moment mit einer ſolchen Harmonie der Entwickelung und Betrachtung, daß ſich dadurch in demſelben gleichſam das volle innere Wirken der weſentlichen Kräfte entladet, und dieſer Punct der Entſcheidung ſeinerſeits wieder in eine Wechſelwirkung dieſer Kräfte und der ewigen allgemeinen Beziehungen auflöſet. Da dieſer allgemeine Sinn auch überhaupt das Weſen aller hiſtoriſchen Erſcheinung ausmacht, ſo kann auch der dramatiſche Dichter auf dieſem Standpunkte ſeine Aufgabe durchaus nicht vollkommener löſen, als wenn er ſich ganz der wirklichen Geſchichte hingiebt, aber nur dieſe nicht bloß aus ihren nächſten Gründen, ſondern in ihrer allgemeinen Weltbedeutung vollſtändig verſteht, und ein ſolches Verhältniß in den Handlungen ſelbſt erſchöpfend ausdrückt. Jede willkürliche Veränderung der hiſtoriſchen Begebenheiten nach angeblich höheren künſtleriſchen Abſichten führt nur auf unreife Hervorbringungen, in welchen man die Einſeitigkeit des vorausgeſetzten Standpunktes und die leere Einbildung, die, um ihn auszumalen, nothwendig an die Stelle des wirklichen Lebens tre-

Digitized by Google

ten muß, ſogleich erkennt. — — Shakſpeare hat das wahre hiſtoriſche Drama in der Welt zuerſt geſchaffen, und ihm allein iſt es bis jezt vollkommen gelungen.“ u. ſ. w.

Zu S. 171. ff.

Ueber fingirte Perſonen und Begebenheiten als Stoff für die Kunſt heißt es in den Nachgel. Schr. B. II. S. 583. f. mit beſonderer Beziehung auf Shakſpear's hieher gehörige Dramen: „Die andere Art der Tragödien geht von dem allgemeinen Gedanken des menſchlichen Looſes aus, die eigentliche Handlung hat nur darin ihre Bedeutung, und erſcheint deshalb an und für ſich mehr als Privathandlung; dahingegen die hiſtoriſche die ganze Bedeutung an ihrer beſonderen Stelle in ſich enthält und als Weltbegebenheit daſteht. Man könnte dies auch ſo ausdrücken: Die Handlung in dieſer zweiten Art gelte als Beiſpiel für das allgemeine menſchliche Geſchick, wenn ſich hier nicht aus der Sprache des gemeinen Lebens leicht ein Mißverſtändniß einſchliche. Der Inhalt dieſer Tragödien iſt immer ein allgemein menſchlicher, die Begebenheiten können einem jeden begegnen; auch die Charaktere ſtellen ſolche Miſchungen von Eigenſchaften dar, wie ſie unter Menſchen immer vorkommen müſſen, nie das Außerordentliche im Guten oder im Böſen, in Kraft oder in Schwäche. — — Daß die Handlungen meiſtens unter hohen Perſonen vorfallen, das macht ſie nicht zu hiſtoriſchen, ſondern zeigt uns eben nur, wie die Grundzüge der menſchlichen Natur überall dieſelben ſind, und ſich gerade in ſolchen Lagen, wo ſie durch Würde und Umgebung am meiſten in Harmonie erhalten werden ſollten, am ſchroffeſten zu verrathen pflegen.“ u. ſ. w.

Die weiterhin folgende genauere Entwickelung des viel beſprochenen Charakters des Hamlet wird man gewiß nicht ungern hier leſen. „Was im Hamlet wirkt,“ heißt es Seite 586, „iſt das, was in allen Menſchen die menſchliche Stärke und Schwäche zugleich ausmacht, dem wir uns mit ſelbſtgefälliger Nachſicht ergeben, und woran wir in unſerem zeitlichen

Wirken untergehen. Man könnte ſagen, es iſt das Alltägliche im Menſchen, ja es iſt vom Dichter recht in dieſem Sinne gefaßt, wenn nur darunter nicht bloß die ganz äußere, gemeine Erſcheinung unſerer Handlungen verſtanden wird. Der Werth des Handelns und ſeine wahre innere Bedeutung, ſo ſcheint es uns, liegt in dem Bewußtſein, mit welchem wir handeln; der Menſch muß wiſſen, was er thut. Wer unbewußt das Rechte trifft oder in Unſchuld höherer Weiſung folgt, dem gehört ſeine That kaum zur Hälfte an, er iſt ein Werkzeug fremder Mächte; nur wenn wir uns unſern Vorſatz als pflichtmäßig, als edel, als groß vorſtellen, können wir uns für ihn begeiſtern und ihn ganz zu dem unſrigen machen. Selbſt die höhere Mahnung, wie Hamlet ſie durch den Geiſt erhält, kann nur den Werth der That für ſich und in Beziehung auf unſere Verhältniſſe feſtſtellen; ſoll der Menſch ſich nicht durch blinden Fanatismus treiben laſſen, ſo muß er dennoch alles erſt bei ſich ſelbſt und durch ſein eigenes Bewußtſein zur Reife bringen. So iſt auch Hamlet geſinnt, und beſonders deshalb erſcheint er uns als höchſt gebildet, edel, mit einem Worte als ein ſogenannter vorzüglicher Menſch in dem ganz gewöhnlichen Sinne. Wer nun ſeinen Vorſatz ſo betrachtet, der hält nothwendig ſich ſelbſt hoch, daß er ihn gefaßt hat oder dazu erkoren ſei; er fühlt ſich edel und vortrefflich, er fängt an mit ſich ſelbſt zu liebäugeln. Schon hier liegt in dem Gefühl des eigenen Werthes, ſei es auch noch ſo wahrhaft, die davon untrennbare Schwäche. Nun aber zeigt die Betrachtung, zumal wenn der Augenblick, der den Entſchluß fordert, heranrückt, eben ſo nothwendig auch die andere Seite, die alle menſchlichen Dinge haben. Der Zweifel tritt ein, und nicht ſowohl Zweifel an dem Werthe der Handlung ſelbſt, als die geheime Furcht, durch die vielſeitige Bedeutung, welche die That durch die Ausführung ſogleich annimmt, den ſo zu ſagen noch jungfräulichen moraliſchen Werth, den man ſich vorgeſpiegelt, zu verlieren. Das iſt moraliſche, innere Feigheit, nicht die äußere, gemeine, die man auch dem Hamlet nicht zuſchreiben darf, wenn

nicht alle höhere Theilnahme an ihm verſchwinden ſoll. Eben die feine, ſittliche Selbſtliebe, welche vorher die Nothwendigkeit und den Werth der That ausmalte, muß nun dienen ihre ſchlimmen Seiten zu übertreiben; die Schwäche dagegen muß ſich ſelbſt einbilden Weisheit zu ſein; und bringt ſich dazwiſchen immer wieder die Forderung der Ausführung auf, ſo muß ſie zugleich ſich ſelbſt als Afterweisheit ſchmähen und verſpotten. Daher das Mißtrauen gegen und der beſtändige Spott über ſich ſelbſt, die Verachtung, welche der Menſch auf ſich ſelbſt wirft, und die doch nur dadurch möglich und zu ertragen iſt, daß er in ſich die menſchliche Natur überhaupt verachtet. So iſt denn die Zerrüttung, deren Bedingungen wir alle auf das deutlichſte in uns wahrnehmen können, vollkommen. Die That wird geſchehen, weil ſie innerlich nothwendig iſt, das bleibt gewiß; aber ſie geſchieht nun ohne Werth, zur unrechten Zeit, auf unrechte Weiſe, ſie zerſtört die Verbrecher, aber auch den Thäter, der nun, was er am wenigſten gedachte, blindes Werkzeug geworden iſt, weil ſich ſein eigenes Leben im Zwieſpalte ſchon verzehrt hatte; ſie zerſtört endlich alles mit, was ſie erhalten ſollte. Deshalb iſt der gänzliche Untergang des Königshauſes am Schluſſe unvermeidlich, und jede Aenderung hierin dem Sinne des Ganzen nachtheilig, und Fortinbras muß auftreten, recht um die öde Stelle zu bezeichnen, wo das Schickſal der Menſchheit, wie Aeſchylos ſagt, die Schrift menſchlicher Thaten wie mit einem Schwamme hinweggewiſcht hat, aber uns auch zugleich den Anblick eines neuen, friſchen, thatkräftigen Lebens zu geben.“ u. ſ. w. Nicht minder treffliche Bemerkungen ſchließen ſich hier an über Lear, Romeo und Julie, Macbeth und andere Shakspear'ſche Meiſterwerke.

Zu S. 173. ff.

Ueber die weſentliche Bedeutung des Charakters und der Leidenſchaft in der neueren Kunſt vergl. Erwin Th. II. S. 63.: „Auch in dem Weſen des wirklichen und lebendigen Menſchen iſt Einheit und Freiheit, aber nicht die ſchaf-

ſende und ewige, ſondern eine, die gebunden iſt an die Zufälligkeit des zeitlichen Lebens und an die allgemeinen Geſetze der Natur. So verſchmilzt die Freiheit mit der zufälligen Wirklichkeit und wird dadurch zu jener vollſtändigen und in ſich ſelbſt begründeten, aber doch nach allen Seiten als begrenzt erſcheinenden Beſtimmtheit des Einzelweſens, die wir Charakter nennen. Durch den Charakter wird das Endliche ſelbſt vollendet und die Freiheit in demſelben etwas ganz wirkliches, wodurch es den Forderungen der Kunſt genügt, und eine Welt in ſich ſelbſt bildet. Darum iſt in dieſer Welt eines jeden Menſchen Geſchick in ſeinem Charakter begründet, und die Ausführung des Charakters, nicht des zufällig erſcheinenden, ſondern des weſentlichen, welcher das Daſein der Idee iſt, bleibt in dieſer Art von Kunſt eine der wichtigſten Beſtrebungen. Die höchſte Offenbarung des Charakters iſt aber die Liebe, durch die ſich das Innere des Menſchen vollſtändig nach Einer Richtung, auf Einen Gegenſtand wendet, weshalb eben dieſe, die ſo wenig in der Kunſt der Alten zum Vorſchein kommt, ein ganz vorzüglicher Gegenſtand der neueren iſt."

Zu S. 174.

Mehr über das Spaniſche Drama, namentlich Calderon, ſ. unten zu S. 319.

Zu S. 177.

Hinſichtlich der Naturgegenſtände nach ihrer Bedeutung für die Kunſt vergl. oben S. 157.

Zu S. 180. ff.

Ueber Erhabenheit und Schönheit vergl. oben S. 84. ff. und die Anmerkung dazu.

Zu S. 186.

Ueber das Weſen der Phantaſie, namentlich auch den Unterſchied der religiöſen und künſtleriſchen vergl. fol-

gende Stellen im Erwin: Th. II. S. 14. ff.: Die Kraft in uns, welche der göttlichen Schöpfungskraft entſpricht, oder in welcher vielmehr eben dieſe zum wirklichen Daſein in der erſcheinenden Welt gelangt, iſt die Phantaſie. — — Die Schöpfungskraft und die Thätigkeit des Schaffens muß mit wirklich werden, wenn die volle Idee der Schönheit in unſere Welt eintreten ſoll, und träte ſie nicht ganz in dieſelbe, ſo wäre ſie gar nicht mehr die Idee, welche ja im Weſen und im Beſonderen immer die Eine und ſelbe bleiben muß. — — Dieſe Schöpfungskraft wird zum Bewußtſein einzelner wirklicher Weſen, oder zur Phantaſie des wirklichen, in der Erſcheinungswelt gegebenen Menſchen, die eine Kraft einzelner und beſonderer menſchlicher Seelen iſt. — Denn wenn die Phantaſie nicht ein ſolches Eigenthum einzelner Weſen würde, ſo könnte ſie auch nicht in die Wirklichkeit übergegangen, ſondern nur wieder das allgemeine göttliche Weſen ſein."

S. 15. „Eine jede Seele, in welcher die wahre Phantaſie lebendig iſt, hat in ſich ſelbſt ein der Gottheit abgegrenztes und geweihtes Gebiet, und in deſſen Mitte einen heiligen Tempel, in welchem nicht bloß ein Abbild der Gottheit verehrt wird, ſondern ſie ſelbſt gegenwärtig und ſchaffend wohnt. Und zwar iſt ſie darin recht nach göttlicher Art, ſo daß ſie zugleich das innerſte und weſentlichſte Leben dieſer beſonderen Seele geworden iſt, und in derſelben Flamme, welche auf dem Altar der Gottheit brennend dieſer Seele ganzes Innere erhellt, zugleich die eigene Lebensflamme derſelben für ſich lebendig erhalten wird. Die Gegenwart der Gottheit aber wirkt nicht in allen ganz auf dieſelbe Weiſe. Denn welche Seele ſich hinwendet zu dem lebendigen in der Mitte des heiligen Gebietes wohnenden Gotte, und ſich der Anbetung derſelben ergiebt, die wird auch in den Abgrund und gleichſam in den Lichtſtrudel der Flamme ſo hinab gezogen, daß ſie ihr eigenes wirkliches Daſein nicht allein, ſondern auch die ganze übrige Welt der Beſonderheit und Wirklichkeit, ſo weit ſie dieſelbe nach außen umfaßt, mit nach ſich zieht, und ſie, theils mit bittrer Reue und Schaam, daß ſie

ſich überhaupt mit dem Nichtigen und Unwürdigen, in ſo fern es der Gottheit zuwider iſt, befaßt hatte, theils aber auch mit frohem Triumphe als ein aus der Gottheit ſelbſt hervorgegangenes Leben, zu dieſer zurückträgt, und es ihr als ihr Eigenthum zum Opfer darbringt. — — Andere Seelen dagegen treibt die Schöpfungskraft in die Wirklichkeit hinein, ſo daß die Flamme in ihnen nach allen Seiten ausſtrahlt und das ganze geweihte Gebiet derſelben mit lebendigem, erſchaffenen Daſein anfüllt. In dieſem Gebiet aber wird, wie einſt auf der dem Apollon heiligen Inſel Delos, weder Geburt noch Tod geduldet, ſondern die Weſen, welche die ſchaffende Phantaſie darin hervorbringt, ſind ohne Werden und Vergehen, zeitlos und ewig. Denn es ſind ja nicht etwa bloß Bilder jener im Innerſten der Seele wohnenden Gottheit, womit der heilige Hain derſelben bevölkert wäre, vielmehr, wie im Garten der Poeſie, lebendige göttliche Dinge."

S. 21. f. „Die Phantaſie iſt die Schönheit ſelbſt, wie dieſelbe auch als Thätigkeit wirklich iſt, oder die in die Wirklichkeit und Beſonderheit eingetretene Schöpfungskraft des göttlichen Weſens. Dieſe göttliche Kraft nun iſt unverwüſtlich und unveränderlich, und kann, wenn gleich in die zeitliche Welt gebannt, doch niemals der unendlichen Zerſplitterung und den ſich ſelbſt zerſtörenden Beziehungen derſelben unterworfen werden. Mag alſo der Menſch auch mitten in der Zeit und mitten in der unendlichen Verwickelung beſonderer Verhältniſſe als ein Einzelweſen geboren werden, ſo lebt doch im Innerſten ſeiner Eigenthümlichkeit das, was nicht geboren wird, noch ſtirbt, die in ihm ſich offenbarende Gottheit, welche dieſelbe bleibt in jedem einzelnen Augenblicke ſeines Lebens, und auf jedem Standpuncte, worauf ihn die Wirklichkeit ſtellt. Und eben deshalb, weil ſie in allem dieſelbe bleibt, kann ſie auch von keinem Stoffe und von keinem Verhältniſſe ſeiner Erkenntniß ausgeſchloſſen ſein. Im ſinnlichen Triebe, im trennenden und verknüpfenden Verſtande, in der durch den Willen ſelbſtthätigen Vernunft bleibt dieſe Einheit des inneren Weſens nur Eine, und

iſt doch ganz in dieſe oder jene beſtimmte Stufe der Erkenntniß verwandelt.“

Die von der Phantaſie weſentlich verſchiedene gemeine Einbildungskraft wird in den Nachgel. Schr. Bd. II. S. 81. f. ſo geſchildert: „Die Thätigkeit des gemeinen Verſtandes wird von einer Kraft begleitet, welche wir die Einbildungskraft nennen. Dieſe bewirkt, daß wir uns den allgemeinen abſtracten Begriff immer unter einer gewiſſen Geſtalt als etwas Exiſtirendes denken, und das beſondere Ding als erfüllt und belebt von ſeinem Begriffe. Nur durch ſie wird es uns möglich, von Begriffen als allgemeinen lebendigen Momenten der Naturentwickelung, als Naturkräften und dergl. zu ſprechen; nur durch ſie, uns in den beſonderen Erſcheinungen die Wirkſamkeit von Begriffen, Kräften, Geſetzen u. ſ. w. als lebendig vorzuſtellen. Ohne ſie würden alle dieſe Beziehungen nur durch Formeln bezeichnet werden, welche wir unter einander ſtellten, und mit welchen wir rechneten, ohne daran zu glauben, daß ſie ein wirkliches Leben bedeuteten. Aber auch dieſes reicht uns noch keineswegs hin zur völligen Ueberzeugung und inneren Beruhigung. Denn auch die Einbildungskraft ſchwebt immer nur ins Unendliche zwiſchen den Gegenſätzen mit ihrem Streben ſie durch einander anzufüllen, und ſie kann dieſes auch nur; denn könnte ſie jemals den Begriff in ſeiner vollen Wirklichkeit oder ſeine einzelnen Aeußerungen in ihrer vollen Allgemeinheit anſchauen, ſo wäre unſere ganze Verſtandesthätigkeit und damit unſer wirkliches Daſein aufgehoben.

Vergl. ebendaſ. S. 276; Erwin Th. I. S. 139; 191.

Zu S. 187. ff.

Im Erwin werden die wirkenden Kräfte der Phantaſie Th. II. von S. 160 an näher betrachtet.

Zu S. 189. ff.

Ueber das Bilden und das Sinnen der Phantaſie als die beiden weſentlichen Richtungen derſelben, heißt es im Erwin

Th. II. S. 173. ff.: „Laß die Thätigkeit von dem Weſen des Erkennens nach der erſten Richtung ausgehn, ſo iſt dies Weſen ſelbſt nicht mehr ein leerer Gedanke, ſondern ein vollſtändig beſtimmtes, weſentliches Daſein, das Daſein der Gottheit, welches eines unendlichen Strebens keinesweges bedarf, weil es in ſich an allem genug hat. Die Phantaſie aber, welche nun einmal zugleich das zufällige und erſcheinende Daſein nicht entbehren kann, ſchafft ſich dieſes durch ihre Thätigkeit aus jenem Göttlichen, ſo daß ſich eines mit dem anderen vollſtändig ſättigt, und die weſentliche Geſtalt zugleich eine zufällige wird. So geht dieſe Thätigkeit ganz und gar nicht in eine unbeſtimmte Unendlichkeit, die ſchon dem Begriff des Schaffens widerſpräche, ſondern ſie hat eine beſtimmte Begrenzung, und zwar eine ſolche, die doch nichts anderes darſtellt, als was im Anfangspunct enthalten war, und alſo mit dieſem zur vollkommenen Einigkeit gebracht wird."

S. 175. „Laß uns nun die andere der beiden Richtungen anſehn. Hier ergreift die Phantaſie die beſonderen und einzelnen Geſtalten der Dinge, doch aber auch nicht in ihrer bloßen Erſcheinung und Nichtigkeit, ſondern ſchon als weſentliche, wie ihr Begriff in ihrem Daſein enthalten iſt; und ſo führt ſie dieſelben in den Abgrund des göttlichen, allumfaſſenden Weſens, und verknüpft ſie in dieſem zur vollſtändigſten Harmonie, ſo daß auch hier alles geſchloſſen und vollendet iſt."

S. 176. „Diejenige Richtung, wodurch die beſonderen Geſtalten aus dem Weſen der göttlichen Idee hervorgehen, laß uns das Bilden der Phantaſie nennen. Denn immer derſelbe ganz in ſich ſelbſt einige und ewige Stoff iſt es, der hier auf das mannichfaltigſte geſtaltet wird, und welche beſondere Form er auch annehme, er bleibt der innere Geiſt und der Begriff dieſer Form immer der eine und ſelbe Funke des unauslöſchbaren göttlichen Lichtes. Wer aber dieſes Bilden recht begreift, der ſieht gewiß am beſten ein, wie es nicht ein Nachahmen eines Vorbildes genannt werden darf. — — Dieſer einfache Stoff des göttlichen Weſens, als ſolcher für ſich betrach-

tet, erſcheint uns in unſerer Phantaſie nur eben deshalb einfach und eigenſchaftlos, weil alles Beſondere zugleich in ſeiner ganzen Wirklichkeit in ihm gegenwärtig iſt; daher auch die Phantaſie, wenn ſie ihn nun zum Einzelnen verarbeitet, oder, wie wir es nennen wollten, ausbildet, ihn weder hervorbringt, noch etwas an ihm verändert, ſondern bloß ihr gegenwärtiges Daſein und Wirken, zwar in der ganzen Fülle dieſes Stoffes, aber durch einzelne Handlungen vollkommen offenbart."

S. 177. „Das zweite wäre denn das andere Beſtreben, wodurch die Phantaſie die lebendigen beſonderen Geſtalten nicht ſowohl aus der göttlichen Idee hervorhebt, als ſie vielmehr in dieſelbe zurückdenkt. Ueber alle Formen ſinnt ſie kräftig und wirkend nach, wie ſie alle in dem Urweſen enthalten ſeien, und ſich in ihnen ſelbſt deſſen Gegenwart darſtelle, ſo daß ſie in daſſelbe aufgehn, und gleichſam in ſeinen Aether ſchwimmen, ohne deswegen ihre beſonderen Eigenthümlichkeiten zu verlieren. Dieſe Thätigkeit nun werden wir wohl am beſten das Sinnen der Phantaſie nennen, da ſie doch vorzüglich dahin wirkt, alles Wirkliche zum gemeinſamen und gleichartigen Ausdruck der Gottheit zu verknüpfen, und indem ſie es in dieſen auflöſet, es erſt zur wahren und ewigen Wirklichkeit zu erheben, oder auf ewige Weiſe zu ſchaffen."

S. 222 wird der Gegenſatz des Bildens und Sinnens trefflich in folgende Worte gefaßt: „Im Bilden entfaltet ſich der Trieb des Nothwendigen zum reinen und unbedingten Daſein; das Sinnen aber ſchafft das Zufällige und Wirkliche zu ſeinem eigenen Weſen um."

Zu S. 192.

Daß auf dem Standpuncte der Phantaſie im engern Sinne und insbeſondere der bildenden, der Begriff überwiegt und die Erſcheinung gleichſam unterdrückt, wird im Erwin Th. II. S. 191 ſo dargeſtellt: „Jene bildende und ſinnende Phantaſie zeigt ſich faſt nur da wirkſam, wo die Kunſt eben in ihrer vollkommenſten Blüthe aus dem friſchen und jugend-

lichen Leben der Völker hervorgeht. Da hat jede Geſtalt eine tiefe und weſentliche Bedeutung; als überwiegend in dem Kunſtwerke wird beim erſten Anblicke das Göttliche und der Sinn erkannt, die äußere Geſtaltung aber iſt völlig nach dieſem inneren Werthe gleichſam umgeprägt. Deshalb müſſen darin eine Menge von Zügen erſcheinen, welche den Dingen der gewöhnliche Lauf der Natur und das Geſetz ihrer Gattungen keineswegs geben konnte, die vielmehr nur der Ausdruck des Höheren und Weſentlichen ſind, was die Phantaſie durch ſie offenbaren wollte oder mußte; wodurch der Grundſatz der Nachahmung der Natur am beſten widerlegt wird, denn die Phantaſie ſchafft ſich hier ſelbſt ihre Natur. Dieſes ſpricht auch Winkelmann faſt mit eben dieſen Worten aus, und bezeichnet dadurch den ſtrengen Styl der Kunſt, welcher der älteſte, und vielleicht eben deshalb auch der kräftigſte war."

Wie aber auch die überwiegende Bedeutung der vollkommenen Ausbildung der Kunſt ſchaden könne, wenn die Bedeutung den Boden des lebendigen Daſeins verläßt und ſich einſeitig in den Gedanken verſteigt, darüber heißt es ebendaſ. S. 200. „Was im Uebermaaße ſtrebt nach der Feierlichkeit der göttlichen Gegenwart und der Miene innerer Tiefe, das verkehrt die wirkliche Geſtalt ſo, daß ſie unter die gemeine Natur ſinkt, und keineswegs über ſie empor ſteigt. Wenn alſo die überwiegenden Eigenſchaften der ſinnlichen Kunſt dem wahren Geiſte der Kunſt ſchaden, ſo können wir neben dieſe auch die der phantaſtiſchen ſetzen, als Gewaltſamkeit, Härte, Starrheit, wodurch die Kraft ſelbſt als ein gewiſſer Trotz erſcheinen kann. Hältſt du denn die ängſtlich zuſammengedrückten, leichenähnlichen Geſtalten der ägyptiſchen Götter, mit den vorſtehenden Backenknochen und in die Höhe geſchlitzten Augenliedern und Lippen für ſchöner als die natürliche menſchliche Bildung?

Zu S. 195.

Das Schaffen der ſinnenden Phantaſie wird mit beſonderer Beziehung auf Dante im Erwin Th. II. S. 215. ff.

folgendermaßen geſchildert: „Durch ihr Nachſinnen ſelbſt bearbeitet die Phantaſie ihre Gegenſtände nicht allein, ſondern bringt ſie hervor. Denn ſobald ſie ſcharf ihren Blick heftet auf die erſcheinenden, zeitlichen Dinge, ſo können dieſe als ſolche nicht vor ihr beſtehn, da ſie allein als ſolche nichts Weſentliches, was Gegenſtand der Phantaſie wäre, in ſich enthalten, ſondern ſie ſchmelzen an ihrem Strahle und verſchwimmen zu einer geſtaltloſen und bedeutungsloſen Maſſe. Ueber derſelben ſchwebt aber der göttliche Geiſt, und nur durch die Berührung mit dieſem geſtaltet ſich daraus eine neugeborene Welt. Denn indem das Irdiſche und Zeitliche der Dinge in jenes Feuer aufgeht, hält die Phantaſie darinnen die Geſtalten feſt, die ſie für die Gottheit haben, und worin ſie von dieſer gedacht werden. In den göttlichen Gedanken werden ſie alſo hinübergetragen, und nur ſo ſind ſie für dieſe Art der Kunſt da, wie ſie auf ſeinem unermeßlich tiefen Grunde ſich abbilden. Wie ſie aber nach und nach durch das tiefe und innige Sinnen der Seele hineingetragen werden in dieſen Abgrund, ſo verändern ſie auch unaufhörlich ihre Geſtalten, wie bewegliche ſchimmernde Gewölke, die in den blauen Aether hinaufziehn und durch den Strahl der Sonne in mannichfachem Farbenſpiele glänzen, ſo daß ſich unzählige Gedanken daran knüpfen und in ihnen Bedeutung ſuchen. Das Auge nun, das vom Erdboden aus den emporſteigenden nachſieht, kann darin nichts anderes erblicken, als Abenteuerliches und Seltſames, daher viele, die nur auf dem Boden zu Hauſe ſind, darüber kindiſch lachen, andere dagegen meinen, wenn ſie nur das, was ſie in ſolcher Höhe geſehn haben, wie durch das Fenſter nachzeichnen, oder ähnliche Sonderbarkeiten ausdenken, ſo werden ſie des göttlichen Wirkens der Phantaſie theilhaftig. — — Das ganze Weltgebäude dieſer Sphären haben freilich nur wenige deutlich erkannt, und nur Einer hat es uns vollſtändig beſchrieben, der ſich wirklich durch daſſelbe hindurch gedacht hatte, der göttliche Dante."

Ferner S. 217. f. „Indem die Phantaſie die beſondere Welt in den göttlichen Gedanken hineindenkt, gehn ihr auch

aus der Tiefe jenes Aethers lebendige und gegenwärtige Geſtalten der Gottheit ſelbſt hervor, um welche ſich eben jene aufgelöſte Wirklichkeit zu einem neuen Weltall verſammelt. Am deutlichſten kannſt du dieſes erkennen am Dante. Denn in der Hölle beſchäftigt er ſich ganz damit, das Häßliche von den Dingen gleichſam abzubrennen und abzuſchmelzen, an dem Orte der Reinigung aber wird der Stoff nach und nach zum göttlichen Gedanken hinaufgeläutert; auch ſehn wir in beiden von Anfang an den Strahl des göttlichen Lichtes erſt ſehr matt, dann aber immer deutlicher von Kreis zu Kreis hindurchwirken, bis uns im Himmel daſſelbe wunderbar von ſelbſt entgegen kommt, und endlich alles in dem göttlichen Weſen zur ſeligſten Ruhe verknüpft wird. Und ſo muß überall bei Darſtellungen dieſer Art nicht die allgemeine Idee der Gottheit, ſondern eine beſtimmte und beſondere Geſtaltung derſelben dem Sinnen entgegen kommen. Hieraus wirſt du ſehn, daß auch dieſes Sinnen der Phantaſie niemals ohne ein Bilden derſelben, wodurch die Gottheit äußerlich geſtaltet wird, beſtehn kann, und daß abermals die Richtung nach innen mit der nach außen vereinigt wird."

Zu S. 198.

Ueber Begeiſterung und Ironie vergl. oben S. 124. ff.

Zu S. 201.

Ueber das abgeſonderte Hervortreten der Sinnlichkeit und des Verſtandes bei überwiegend phantaſtiſchen Dichtern, namentlich bei Aeſchylus und Dante, vergl. Erwin Th. II. S. 201.

Zu S. 202. ff.

Die Nothwendigkeit des Standpunctes der Sinnlichkeit für die Kunſt wird im Erwin Th. II. S. 179 ſo aufgezeigt: „Durch die vollkommene und ewige Selbſtbegrenzung, wodurch die Phantaſie ihr Reich in ſich abſchließt, muß das innerſte

Weſen mit der äußerſten Erſcheinung ſich harmoniſch entſprechen, und wie die Welt des Schönen ſelbſt, ſo auch die Seele des Menſchen zur reinſten Einigkeit gebracht ſein. Dieſes iſt aber keineswegs, ſo lange wir das ganze Daſein nur noch einſeitig auf das allgemeine Weſen des Schönen beziehn; denn alsdann bleibt uns jenes, in ſo fern es bloß Erſcheinung iſt, immer noch als ein Nichtſchönes übrig, und dann würde wohl das auch wahr ſein, daß ſich die Idee und was aus ihr hervorgeht, in einem unendlichen Kampfe mit dieſem Nichtſchönen verwickelt befände. Ueberdies liegt es aber auch in jenem Schaffen ſelbſt, wenn wir es nur ſcharf denken, daß ein jedes Ding, wenn es auch nur den eigenen Begriff, wodurch es dieſes beſondere iſt, in ſich ausdrückt, auch den allgemeinen, göttlichen vollkommen in ſich darſtelle. Darum kann es nicht anders ſein, als daß die Kunſt auch den bloß beſonderen Gegenſtand in ſeiner Erſcheinung eben ſo zum Sitz und Mittelpunct der Schönheit mache, wie das allgemeine, göttliche Weſen ſelbſt."

Wie die Richtung des Bildens der Phantaſie hier den Standpunct der *ſinnlichen Ausführung*, die des Sinnens den der *Empfindung* oder *Rührung* hervorbringt, wird *ebendaſ.* S. 181. f. folgendermaßen entwickelt: „Was hier die Phantaſie ſchafft, das treibt ſie hervor aus dem vollſtändigen Begriffe der einzelnen Erſcheinung ſelbſt; in dieſen verſenkt ſie ſich ganz, in ſeiner Aeußerung ſchwelgt ſie, und ſtrebt darin nur nach Vollendung des wirklichen gegenwärtigen Dinges. Auf dieſe Weiſe offenbart ſie ſich ſelbſt als reine ſinnliche Gegenwart, und nur durch die vollendete Aeußerung ſeines Daſeins erſcheint uns der Begriff als ein göttlicher, und die allgemeine Idee leuchtet in ihm auf, weil ohne ſie ſolche Harmonie der Erſcheinung mit ihrem Begriffe nicht möglich wäre. — Um nicht lange zu ſuchen, wollen wir dies die *ſinnliche Ausführung* der Geſtalt nennen, welches Wort in ſolcher Beziehung wohl gebraucht wird, wiewohl mehr um eine Eigenſchaft des ausgearbeiteten Kunſtwerks, als um das Wirken der Phantaſie zu bezeichnen. Aber auch dieſer Gebrauch iſt nicht ohne

Bedeutung, indem die ſinnliche Welt hier als vorausgeſetzt und weſentlich gedacht, und das Streben der Kunſt nur auf die Ausführung alles deſſen, wozu ſie die Keime bei ſich führt, gerichtet wird."

Hinſichtlich der zweiten Richtung heißt es S. 182: „Ein Zurücktragen der beſonderen Geſtalt in den allgemeinen göttlichen Gedanken, wie in dem Sinnen der Phantaſie, bemerken wir hier nicht; ſondern die Phantaſie bezieht den ſinnlichen Gegenſtand bloß auf ſich, in ſo fern ſie ihn als ſolchen auffaßt. Wie nennen wir aber dieſes Empfangen eines ſinnlichen Gegenſtandes durch das Erkennen anders, als Empfindung? In Empfindung muß alſo die ganze Phantaſie übergehn, aber in eine ſolche, worin ſie vollſtändig und in allen ihren Tiefen durch den Gegenſtand erregt und erfüllt wird, und für dieſe allein wollen wir uns den ſo oft entweihten Namen der Rührung vorbehalten. Auch dieſer wird gewöhnlich nicht von der beziehenden Thätigkeit der Phantaſie gebraucht; ſondern entweder bezeichnen wir durch ihn den Zuſtand der Phantaſie, den wir als eine vollkommene und weſentliche Empfindung denken können, oder durch das Wort des Rührenden die Eigenſchaft der einwirkenden Erſcheinung, und das aus denſelben Gründen, die wir eben auch bei der ſinnlichen Ausführung bemerkten."

Zu S. 207. ff.

Zur näheren Charakteriſtik und richtigen Würdigung der Werke der alten Kunſt, die dem Standpuncte der ſinnlichen Ausführung angehören, vergl. Erwin Th. II. S. 195: „Das iſt freilich nicht zu leugnen, daß in den Werken, worin die Sinnlichkeit überwiegt, von dem allgemeinen Begriffe weniger zu erkennen iſt, und vielmehr die Fülle und Lieblichkeit der Geſtalten, die Bequemlichkeit und Anmuth ihrer Verhältniſſe zuerſt unſer Gemüth gefangen nimmt. Daher, ich geſteh' es, trifft über Werke dieſer Art am allerhäufigſten das Urtheil des wahren Kenners mit dem des ſinnlichen Genußmenſchen zuſammen, den nur die wollüſtige Außenſeite oder die Künſtlichkeit

der Arbeit entzücken kann. Wollteſt du aber deshalb wohl ein Werk nur aus dem Grunde tadeln, weil die körperliche Wohlgeſtalt darin auf das vollkommenſte und lieblichſte ausgebildet iſt, etwa den berühmten Faun in der Dresdner Antikenſammlung, oder gar den ganz edlen und anmuthigen Gott, der jetzt Hermes vom Belvedere genannt wird, und ſonſt nach einander verſchiedene andere Namen trug?"

Ferner vergl. S. 209 ff., wo es von S. 211 an heißt: „Wenn dergleichen Kunſtwerke bloße Reizmittel der gemeinen Sinnlichkeit werden, ſo iſt dies keinesweges eine nothwendige Wirkung ihres Standpunctes, ſondern eines Mißbrauchs, indem die Verhältniſſe des Einzelnen nicht aus der Idee deſſelben entwickelt, ſondern nur ſo verfolgt werden, wie ſie für den gemeinen Trieb das Angenehme bilden. Die echten Werke dieſer ſinnlichen Kunſt der Alten erſcheinen eben dadurch recht vollkommen und würdig, daß ihre Verhältniſſe auf nichts andres bezogen werden können als auf den eigenen Begriff des beſonderen Dinges, nicht allein auf nichts Einzelnes außer ihm oder auf die gemeinen Triebe des Anſchauers, ſondern auch nicht einmal auf allgemeine Ideen. Hiedurch wird eben das Werk, nach Kants Ausdruck, frei von allem Intereſſe, allumfaſſend und ein eigenes Weltall für ſich, indem ſein beſonderer und von nichts Höherem oder Niederem abhängiger Begriff ſeine ganze Außenwelt ſelbſt ſchafft, und darin nur als dieſer beſondere gegenwärtig iſt. Darum haben die Alten eine ſo unerſchöpfliche Luſt an der ausführlichen und vollendeten Darſtellung ſinnlich erſcheinender Dinge und Begebenheiten, daß man ohne dieſe richtige Anſicht oft verſucht wird, ſie einer faſt kindiſchen Nachahmungsſucht zu beſchuldigen. Wie abgerundet und körperlich ſtellt nicht Homer alle Begebenheiten dar! Ja er hat eine ſo lebendige Anſchauung des menſchlichen Körpers, daß er die vielfach verſchiedenen Verwundungen ſeiner Helden vollkommen anatomiſch richtig erſonnen und beſchrieben hat. Auch in den griechiſchen Tragikern zeigt ſich überall noch dieſe Luſt an dem Plaſtiſchen; die auch wohl der Grund iſt, warum ſie ſo vieles

ſorgfältig ausdrücken, was man zugleich auf dem Theater vorgehn ſah, und worüber deshalb jeder neuere Dichter ohne Zweifel ſchweigen würde. In den Werken der alten Bildhauerei aus den ſpäteren Zeiten iſt gewiß viel Ueppiges und Weichliches, aber ſelbſt dieſes wird veredelt durch die reine Beſchränkung auf den Begriff des beſonderen Gegenſtandes. Die Mäßigung und reine Unparteilichkeit, wie ich es nennen möchte, welche dazu gehört, um alles in einen ſo ganz beſonderen Begriff des Einzelweſens zu verſammeln, hebt jeden Verdacht der beabſichtigten Wolluſt, und gehört zu der künſtleriſchen Keuſchheit, welche ſelbſt dasjenige, was dem Gemeinen unrein iſt, zur Reinheit erhebt. Gewiß laſſen ſich hieraus nicht alle Unanſtändigkeiten der ſpäteren Dichter und bildenden Künſtler des Alterthums rechtfertigen; aber es läßt ſich hienach wohl herausfühlen, welche von dieſen dem ſchlechten Triebe folgten, und welche dagegen kühn dem Begriffe ſo viel Kraft zutrauten, dieſen ſchlechten Trieb zu überwinden. Nur nach unſerem Maßſtabe dürfen wir ſie nicht meſſen; denn die Natur unſerer Weltanſicht, welche beſtändige Beziehungen nach innen und außen erfordert, macht, daß wir dieſer Lockungen uns ſchwerer bemächtigen, und deshalb in Rückſicht auf das Unehrbare wohl empfindlicher ſein müſſen."

Zu S. 210. ff.

Ueber den zweiten Standpunct der Sinnlichkeit, die Empfindung oder Rührung im edleren Sinne, vergl. Erwin Th. II. S. 223: „Daß die Phantaſie auch ganz Trieb ſein, und das Weſen der Erkenntniß auch darin ſich offenbaren muß, das darf keinen Zweifel mehr leiden, wenn es überhaupt eine Kunſt geben ſoll. Auf dieſen allumfaſſenden inneren Trieb nun wirken die erſcheinenden Dinge ſo, wie die Kunſt ſie auf denſelben zurückführt. Wenn in der alten Kunſt ſich der Trieb in die äußere Geſtalt gleichſam entladet, und darin ſeine volle Beruhigung findet, ſo werden hier die äußeren Dinge eigentlich erſt geſchaffen, indem ſie als ſolche dargeſtellt werden, welche

den Trieb erregen und befriedigen; und eben dieſen Zuſtand, worin das ganze Daſein der Dinge ſelbſt durch ihre Wirkung auf den Trieb beſtimmt wird, nennen wir die Rührung. — — Alle gemeine Sinnlichkeit wird vertilgt, ſobald der Trieb jener weſentliche und allgemeine iſt, welcher, von Gott ſelbſt der Phantaſie eingepflanzt, zur Erſcheinung des göttlichen Weſens in derſelben gehört. Dann iſt er nur die in die ſinnliche Seite der Seele eintretende Idee, und weit gefehlt, daß das Rührende die gemeine Sinnlichkeit erregen ſollte, verdient es dieſen Namen nur, indem es die als Sinnlichkeit erſcheinende Idee aufregt. Daß dieſes geſchehe, läßt ſich am meiſten daran erkennen, wenn die Kunſt durch eine an ſich einſeitige Richtung des Gefühls oder der Leidenſchaft nicht allein das ganze Gemüth, ſondern die ganze Sinnesart des Menſchen bis in ſeine tiefſten Ueberzeugungen hinein ergreift und umwandelt. Denn die Idee iſt überall ganz, und ſo wie ſie in der alten Kunſt immer in Eine Richtung der Leidenſchaft ungetheilt herausſtrömt, ſo muß in der neueren jede Richtung derſelben und jedes Gefühl allumfaſſend werden können. Iſt es nicht ſo in dem trefflichſten aller Werke dieſer Gattung, in Werthers Leiden? Liegt da nicht die ganze Welt und alles Streben und Denken des ganzen Menſchen in Einem Triebe nach Einem Gegenſtande? Aber nicht bloß dieſe höhere Leidenſchaft wird ſo zum Lebensgeiſte der Kunſt, ſondern ſelbſt, was wir gemeinhin ſinnlichen Genuß nennen. Wird in den Römiſchen Elegien deſſelben Meiſters dieſer Genuß nicht ein klares und heiteres Element, worin alle Lebensgeiſter zugleich frei und muthig ſpielen, weil ſie nicht in der Knechtſchaft der Sinne ſind, ſondern im Weſen des Menſchen ſelbſt mit den Sinnen im ſchönſten Bunde?"

Zu S. 215. ff.

Das Weſen des Humors wird im Erwin Th. II. S. 225. ff. entwickelt. Folgende Stellen aus jener Darſtellung mögen hier Platz finden:

„Am eigenthümlichſten und vollſtändigſten wird ſich dieſe Seite der Kunſt (nämlich die der Sinnlichkeit) wohl da ausbilden, wo die Idee ſich ganz in das wirkliche, gegenwärtige Leben hineinbegiebt, und dem Künſtler in ſeiner eigenen Wahrnehmung und der ganz eigenthümlichen Richtung derſelben das Göttliche ſelbſt erſcheint; — — wenn ihm alles, was göttlich iſt, nur in dem Reiche der Wahrnehmung und Empfindung erſcheint, ſo daß ihm das Weſen der Phantaſie beſtändig zerſtückt wird, und ſich in tauſendfältigen Richtungen in die ſinnlichen Triebe und Gefühle zerſpaltet, dagegen aber auch alles Wahrgenommene und Empfundene für ihn nur etwas iſt durch ſeine Bedeutſamkeit auf das in demſelben erſcheinende göttliche Weſen. Iſt dieſes nicht das Aeußerſte in dieſer Art, und kann es nicht als das rein Entgegengeſetzte von dem Zuſtande gelten, wo die Phantaſie ſich ſelbſt und alles aus der Idee der Gottheit ſchafft? — — Dieſes nun iſt es, was wir Humor zu nennen pflegen, mit einem Worte aus dem Lande, wo die Sache am meiſten verbreitet iſt."

Ferner S. 227: „In der bloßen Einſeitigkeit und Beſchränktheit kann der Humor keinesweges liegen, was uns auch die humoriſtiſchen Dichter beweiſen, in welchen vielmehr, was das Gebiet der Wahrnehmungen, Leidenſchaften, Triebe angeht, eine ſo unendliche Fülle von Mannichfaltigkeit zu finden iſt, wie bei keiner anderen Gattung. Etwas ganz verſchiedenes aber iſt es, wenn ſich das Göttliche nur durch eben dieſe Mannichfaltigkeit offenbart. Und um die Vergleichung mit dem erſten Standpuncte der Phantaſie zu Hülfe zu nehmen, erinnere dich, wie dort die göttliche Schönheit aus dem innerſten Weſen hervorging, und doch immer eine Geſtalt der Beſonderheit und Gegenwart annehmen mußte. Dort ſtand die Gottheit, obwohl etwas Wirkliches, rein über der zeitlichen Welt und ſelbſt über der irdiſchen Schönheit. Im Humor aber iſt ihre Gegenwart und Beſonderheit die der wirklichen Welt ſelbſt, ſo wie bei den Alten, in der ſinnlichen Ausführung der Geſtalten, das Göttliche nichts anderes iſt, als der Begriff des einzelnen Dinges.

Die Einheit aber und durchherrſchende Beziehung auf ein Gemeinſames in der neueren Kunſt macht eben, daß, gerade umgekehrt, alle Wahrnehmung und Empfindung als das mannichfaltige wirkliche Leben deſſelben göttlichen Geiſtes erſcheint, nur daß dieſer Geiſt ſich ganz in ſie verloren und ins Unendliche ſich darin vereinzelt hat. Er wird alſo nur erkannt, als das Innere des allgemeinen Triebes, als das Weſen, welches allein den Trieb zum allgemeinen machen kann, und tritt eben deshalb nicht außer dieſem hervor, ſondern wird von ihm auf das mannichfaltigſte in allem Stoffe der Sinnlichkeit wahrgenommen und empfunden."

Die weiteren trefflichen Bemerkungen, vorzüglich über die unerſchöpfliche Vollſtändigkeit der ſinnlichen Darſtellung im Humor, mit beſonderer Beziehung auf Jean Paul, müſſen dem Leſer zu eigener Vergleichung überlaſſen bleiben. Nur der folgenden Stelle möge die Aufnahme hier noch vergönnt werden.

S. 230. ff. „Gerade dieſe Ausführung des Einzelnen führt auch die völlige Verflüchtigung und Auflöſung deſſelben herbei. Denn nichts hält ſich darin als Ganzes zuſammen, obwohl alles nur aus dem Standpuncte der Idee gedacht iſt. Darin liegt das, was auch Richter ſo wahrhaft bemerkt und ausführt, daß im Humor die Abſicht der Darſtellung nie auf das Einzelne allein gerichtet ſein muß, welches ſich eben durch ſeine Ausführung in das Nichts auflöſt, ſondern immer auf das Ganze und Allgemeine. Wenn er aber hinzufügt, nicht der Einzelne werde lächerlich gemacht, ſondern das geſammte Endliche, ſo iſt dieſer Ausdruck offenbar zu beſchränkt. Denn vom Lächerlichen allein kann hier nicht die Rede ſein, vielmehr von einem Zuſtande, wo Lächerliches und Tragiſches noch ungeſchieden in einander gewickelt liegen. Das Göttliche, das ſich ganz in den Kreis des irdiſchen herabbegeben hat, kann dieſem alſo auch nicht ſo entgegengeſetzt werden, daß eine rein tragiſche Wirkung daraus hervorginge. Was aber das Gemeine betrifft, welches der Urſprung des Lächerlichen iſt, ſo beſteht eben jene Ausführung des Einzelnen darin, daß alles, auch das Edelſte

und Höchſte ſich damit vermiſchen, ja in daſſelbe verwandeln muß, ſo daß auch hier der Gegenſatz des Gemeinen und Schönen nie rein aufzufaſſen iſt. Alles iſt alſo im Humor in Einem Fluſſe, und überall geht das Entgegengeſetzte, wie in der Welt der gemeinen Erſcheinung, in einander über. Nichts iſt lächerlich und komiſch darin, das nicht mit einer Miſchung von Würde oder Anregung zur Wehmuth verſetzt wäre; nichts erhaben und tragiſch, das nicht durch ſeine zeitliche und ſelbſt gemeine Geſtaltung in das Bedeutungsloſe oder Lächerliche fiele. So wird alles gleich an Werth und Unwerth, und es iſt keinesweges bloß das Endliche, wie Richter meint, ſondern zugleich die Idee ſelbſt, was ſo dargeſtellt wird. — — Darum äußert der Humor ſich oft auf eine krankhafte Art; und doch iſt er auch wieder das, was in der neueren Welt die ſinnliche Kunſt am meiſten, ja faſt allein davor ſchützt, in bloße gemeine Schmeichelei für die Sinne auszuarten. Was aber jene allgemeine Vernichtung betrifft, ſo wird dieſer Anſtoß erſtlich ſchon dadurch gehoben, daß die wirkliche Welt doch in allen ihren Einzelheiten mit Luſt und Liebe dargeſtellt werden und alſo in einem gewiſſen Sinn auch wieder beſtehn muß; noch mehr aber ſchützt uns die Idee, welche unvergänglich und unzerſtörbar iſt, und aus dieſem Verſinken in das Zeitliche wie ein Phönix ſich wieder emporhebt als eine geläuterte und reine Sehnſucht. — — Wenn alſo auch nach jenem allgemeinen Untergange eine Leere übrig bleibt, ſo iſt es doch die Leere des reinen blauen Himmels, durch welche ſich der Trieb zum Göttlichen aufſchwingt, ſich wohl bewußt, als ein Göttlicher ſein Gelingen ſchon ſelbſt in ſich zu tragen."

Zu S. 220. ff.

Ueber den Standpunct des **künſtleriſchen Verſtandes** vergl. **Erwin** Th. II. S. 239. f., wo es dem weſentlichen Inhalte nach ſo heißt: „Die Kraft der Seele, die das Wirkliche durch Beziehungen in ſich ſelbſt verknüpft, und, indem ſie daſſelbe dadurch zum Allgemeinen erhebt, einen beſtändigen Ver-

kehr und Uebergang zwiſchen beiden Seiten hervorbringt, iſt der Verſtand. — — Daß wir mit der Anſchauung allein nicht auskommen, haſt du wohl deutlich genug bemerkt. Denn in dieſer war mit Einem Schlage Weſen und Erſcheinung, Begriff und einzelne Wahrnehmung Eins und daſſelbe, und dennoch mußte ſie ſich in zwei ganz verſchiedenen Geſtalten, als Phantaſie der Phantaſie und als Sinnlichkeit derſelben darſtellen. Beide aber ſchienen einander zu bekämpfen, und mußten es auch, wenn irgend wirkliches Leben und Thätigkeit ſein ſollte, wie es das Daſein der Kunſt erfordert; denn wofern nicht beide, wechſelſeitig über einander überwiegend, unendlich viele Stufen und verſchiedene Miſchungen zeigten, ſo würden ſie immer nur in das ununterſcheidbare Einerlei zuſammenfallen. War aber dieſer beſtändige Wechſel, ſo fehlte uns wieder das Eine, das die Kunſt macht, die vollkommene Durchdringung, hier des Weſens mit der Erſcheinung, dort der Erſcheinung mit dem Weſen. Wie kann alſo dieſer Zwieſpalt gehoben werden, wenn es nicht eine Kraft giebt, welche thätig wirkend überall das Weſen mit der Erſcheinung, und die Erſcheinung mit dem Weſen zuſammenknüpft, ihre Einheit im Laufe des Gegenſatzes ſchwebend, und ſo den Mittelpunct der Kunſt überall gegenwärtig erhält! Eine ſolche Kraft aber iſt nur der Verſtand. Ein ſolcher Verſtand aber muß ganz anderer Art ſein, als der gewöhnlich ſo genannte. — Es iſt der künſtleriſche Verſtand, ein Abkömmling des göttlichen, durch welchen Göttliches und Irdiſches, daſſelbe Weltall bildend, in gleichſchwebender Einſtimmigkeit zuſammengehalten wird. Durch dieſen göttlichen allein ſind die allgemeinen Begriffe in den einzelnen Dingen, deren Unvollkommenheit ungeachtet, wirklich gegenwärtig, und dieſe Dinge nicht bloß Schein und Geſpenſt des Daſeins, ſondern das Daſein der Begriffe ſelbſt. Und da wir durch unſere gemeinen Erkenntnißkräfte niemals dahin gelangen, die wahrhafte Uebereinſtimmung und Einheit des Allgemeinen und Einzelnen zu begreifen, ſo iſt uns eben durch die göttliche Offenbarung, welche wir die Kunſt nennen, der Blick in das Weſen der uns umgebenden Dinge ſo eröffnet, daß wir darin unſerer eigenen göttlichen Na-

tur uns bewußt werden, indem wir die ſtreitenden Elemente unſeres Daſeins durch Verſtand und Einſicht auf das vollkommenſte verſöhnen.“

Zu S. 225. ff.

Die contemplative Richtung des künſtleriſchen Verſtandes, oder die Betrachtung wird im Erwin Th. II. S. 243. ff. mit folgenden Worten gezeichnet: „In dieſer erſten Richtung des Verſtandes iſt der Stoff, von welchem die Beziehung ausgeht, kein anderer, als die allgemeine Idee, aus welcher der Verſtand das Beſondere und Wirkliche, das ſchon darin gegeben war, entwickelt. — — Denn auch die Idee iſt in der Phantaſie vom Anfang an etwas Gegenwärtiges und Wirkliches, und der denkende Verſtand ſchwebt über ihr und denkt ſie gleichſam aus in einzelne Geſtalten der Erſcheinung. So entfaltet er die Anſchauung zum wirklichen Daſein, und wird ſich ihrer als ſeines gegenwärtigen Lebens und Webens durch ihre inneren und äußeren Beziehungen deutlich bewußt. Wenn aber das geſchieht, ſo ſehn wir nicht mehr bloß, woher die Kunſt kommt und wohin ſie geht, ſondern wir ertappen ſie in ihrem ewigen Schweben zwiſchen ihren eigenen Elementen, welche ſich miſchend und verbindend das unbegrenzte und nur von ſich ſelbſt umſchloſſene Weltall der Schönheit bilden. Dieſer Standpunct iſt ohne Zweifel die eigentliche Reife der Kunſt; denn alles Hervortreiben und Drängen des künſtleriſchen Geiſtes iſt darin vollendet und beruhigt; und wie in einem klaren Kryſtall das innere Gewebe der Theile, welches das Entſtehen bezeichnen würde, nicht zu erkennen, ſondern überall auf gleiche Weiſe Daſein und Vollendung iſt, ſo ſind auch in die Geſtalt eines ſolchen Kunſtwerkes alle innere Anſtalten und Organe zur vollen Durchſichtigkeit aufgegangen. Wenn wir nun dem gemeinen Verſtande folgten, ſo ſollten wir meinen, es falle ſo alles in eine ununterſcheidbare Maſſe zuſammen; dagegen beſteht aber eben das Wunder des künſtleriſchen Verſtandes darin, daß er dies Eine zugleich in das mannichfaltigſte Daſein zerlegt, und in jenem

reinen Aether ungehindert ſeine Beziehungen und Verknüpfungen auf das mannichfaltigſte vollendet. Das deutlichſte Beiſpiel davon läßt ſich an der Poeſie geben, obwohl auch in den vollendeten Werken der alten Bildnerei und der neuen Malerei vom geübten und wahrhaft verſtändigen Blicke daſſelbe gefunden wird. Aus jener Kunſt aber nenne ich dir, um recht deutlich zu ſein, nur *Sophokles*, dem ich, wenn es mir auch etwa um hiſtoriſche Vollſtändigkeit zu thun wäre, nur ſehr wenige beigeſellen könnte. Bei dieſem entdeckſt du, wenn du ſeinen Sinn genau verſtehſt, kein Vor und kein Nach, weil die göttliche Idee ſo in Gegenwart und Leben ausgefloſſen iſt, daß ſie von allem Lebendigen nicht mehr getrennt werden kann. Ueberall iſt Gegenwart und Vollendung, überall ſich ſelbſt durchdringende Schönheit, das Erhabene anmuthig und die Anmuth erhaben; und das Höchſte und Fernſte wird mit dem Gewöhnlichſten durch leichtes und natürliches Nachdenken auf das klarſte und innigſte verbunden."

S. 246. „Es iſt, als wenn das Auge des Verſtandes hier eine ganze Welt in den Glanz der Idee eingehüllt erblickte, und nur durch ſcharfes und ruhig fortgeſetztes Hinblicken darauf das Mannichfaltige und Lebendige als zugleich ſeiend und darin ſpielend auseinander legte; und das könnten wir wohl am beſten durch den Namen der *Betrachtung* ausdrücken. — — Die Betrachtung findet überall die Idee, und entwickelt daraus jedes Leben und jede Gegenwart. Zwiſchen der Idee und der Welt der beſonderen Dinge iſt alſo hier nur der Unterſchied, den die Beziehung ſelbſt macht, nicht aber ein urſprünglicher, als wären es verſchiedene Stoffe; und ſo gelangt denn die Kunſt dahin, wo wir ſie ſehn wollten, wo ſie ſich ganz in ſich ſelbſt ſchaffet und auflöſet."

Ueber die bloß formale Scheinbetrachtung vergl. *ebendaſ.* S. 152.

Zu S. 230. ff.

Ueber den *Witz* vergl. beſonders folgende Stellen im

Erwin Th. II. S. 249. ff.: „Das Beſondere bleibt immer da und es muß eine Beziehung geben, die daſſelbe in den urkräftigen Brunnen der Anſchauung verſenkt, es dadurch der Unvollkommenheit der gemeinen Verſtandesverbindung entzieht, und es ſo erſt zum Weſentlichen umſchafft. — — Der Verſtand knüpft ſich alſo nun an das Wirkliche und Beſondere, und das kann er doch wohl nur durch Gegenſätze; denn in dieſem Gebiete iſt Vergleichen und Unterſcheiden ſein Geſchäft. So lange dies aber ſtufenweiſe oder theilweiſe in einer Kette von Trennungen und Verbindungen vor ſich geht, bleibt das Wirkliche noch gemeine Erſcheinung. Der künſtleriſche Verſtand hebt dieſe auf, indem er in den Verhältniſſen und Gegenſätzen unmittelbar als gegenwärtig die mit ſich ſelbſt zuſammenſchlagende Anſchauung enthüllt, woraus ſie hervorſpringen oder wo ſie in einander fallen. Mit dieſer wird dann auch die Beziehung des Verſtandes Eins, und ihr Stoff, der zuerſt nur als Beſonderes erſchien, wird auf überraſchende Weiſe als die Anſchauung erfüllend, und als weſentlich aufgezeigt. Die Fähigkeit des Verſtandes nun zu dieſer Handlung iſt es, die wir gewöhnlich mit dem Namen des Witzes bezeichnen."

S. 251. „Das Geſetz, daß man die Prüfung witziger Vergleichungen nicht zu weit treiben müſſe, kann nur etwas bedeuten, wenn es eine Warnung ſein ſoll, den Witz für ein Verfahren des gemeinen Verſtandes zu halten. Denn wer ſich auf die endloſe gemeine Beziehung zwiſchen einzelnen Vorſtellungen und Begriffen einläßt, der wird freilich vom Verſtändniß des Witzes nur immer weiter abkommen. Ohne die Gegenwart der Anſchauung, welche nur durch Begeiſterung verliehen wird, ohne ein ſo von der Anſchauung und dem weſentlichen Stoff derſelben erfülltes Gemüth giebt es keinen Witz, ſondern nur einen Scheinwitz, wie es denn auch eine Scheinbetrachtung giebt. — — Scheinwitz nenne ich den, welcher überhaupt ohne Anſchauung iſt, die bei dem Zuſammenſchlagen der Gegenſätze des Verſtandes, wie ein verborgen geweſener Funke aus der

Tiefe des Gemüths von ſelbſt hervorſpringen ſollte. Das Zuſammenſchlagen findet ſich wohl, bei einem geübten und einmal einſeitig darauf geſtellten Verſtande; aber es ſchlägt nicht die Flamme heraus, welche alles zugleich verzehren und verklären muß; ſondern die Gegenſätze liegen platt und leblos neben einander, ſo daß es mehr ein Zuſammenklappen zu nennen iſt, und eine unkräftige Kälte iſt die Empfindung woran wir als an dem eigentlichen inneren Merkmale dieſen Scheinwitz erkennen."

Ueber den Unterſchied des niedrigen oder ſinnlichen und des höheren Witzes ſ. ebendaſ. S. 253. ff. In Beziehung auf den erſteren heißt es hier: „Daß oft zufällige Eigenſchaften der Dinge verglichen werden, das iſt nur wahr, wenn wir die Dinge nach den Geſetzen des Verſtandes betrachten. Für die Phantaſie muß es immer die Idee ſein, die ſich in den Gegenſätzen verzehrt und erneut, welches, wenn es eben durch die gemeine ſinnliche Anſchauung in zufälligen Erſcheinungen geſchieht, nothwendig eine komiſche Wirkung thut. Es iſt alſo das heitere Bewußtſein, wie in dem Widerſprechendſten und in der äußerſten Oberfläche der Dinge, ſo ſchreiend oft ihre Farben contraſtiren, überall die Anſchauung mit ſich ſelbſt zuſammenſtimmt, was dieſen ſinnlichen Witz ſo erfreulich macht."

Daß der Witz nicht gleichbedeutend mit dem Komiſchen ſei und es auch einen ernſteren, idealen Witz geben müſſe, wird S. 254. ſo entwickelt. „Das Komiſche entſtand uns, als wir das Schöne betrachteten, wie es ſchon wirklich da war, und es ſo in ſeine Beſtandtheile, die Idee und die Erſcheinung zerlegten. Der Witz aber iſt uns eine Wirkungsart des thätigen künſtleriſchen Verſtandes, welche durch das ganze Reich der Kunſt, aber nach einer beſtimmten Richtung hindurchgeht. Er kann alſo keinesweges an dasjenige Gebiet gebunden ſein, worin das Komiſche allein gefunden wird, ſondern kann eben ſowohl eine tragiſche oder erhabene Wirkung haben, wenn er die ganze Welt der Erſcheinung mit ihren allgemeinen Gegenſätzen und Widerſprüchen in die Anſchauung der Idee hinabſtürzt. Dieſes

Beſtreben auf das Allgemeine und Ganze, welches dem ſinnlichen Witze nicht beiwohnen kann, weil das Ganze dort in jedem Einzelnen zum Vorſchein kommt, unterſcheidet den allgemeinen oder idealen Witz." Vergl. ferner über komiſchen und tragiſchen Witz S. 266. f.

S. 255 heißt es weiter: „Daß wir gewöhnlich den Witz nur als einen einzelnen, plötzlich überſpringenden Funken wahrnehmen, das ſcheint zwar ihm eigenthümlich zu ſein, kommt aber doch nur aus der Natur des Schönen überhaupt her, durch welches ja die Idee ohne Mittelglieder und ſtufenweiſe Verknüpfungen in der äußerſten Oberfläche der Dinge wahrgenommen wird. Ueberraſchend iſt uns dieſes beim Witze, weil er von dem Aeußeren und Mannigfaltigen aus nach innen geht, welches dem gemeinen Verſtande ſonſt nicht anders als durch Aufſteigen von Stufe zu Stufe möglich iſt. Darum wird auch der Witz, wenn ihm keine lebendige Anſchauung zum Grunde liegt, oder vielmehr ein ſolcher Scheinwitz, entweder zu einem bloß zierlichen aber leeren Spiel, oder zur wahren Albernheit. Jene Eigenſchaft ſchließt aber keinesweges aus, daß, wenn einmal die Kunſt im Elemente des Witzes lebt, darin der Verſtand die reichſten Ketten von Verknüpfungen in einander arbeiten könne, an welchen der Schlag des Witzes wie ein elektriſcher durch eine ganze Welt geleitet werden kann, indem ſich zugleich in jedem Gliede die unvermittelte Beziehung auf die innere Anſchauung erneut. Und dieſes iſt es, was du bei den großen Meiſtern in dieſer Art, wie Shakspeare oder Cervantes, am beſten lernen wirſt."

Endlich S. 262: „Das bloße Vergleichen der einzelnen Dinge in ihren Beziehungen, wodurch manche den Witz erklärt haben, iſt in der That gerade das Gegentheil davon; denn darin bleibt eben das Endliche endlich, die Verknüpfung deſſelben ins Unendliche unvollſtändig, und die Anſchauung des Weſens unendlich fern. Alles dieſes aber vernichtet der wahre Witz mit Einem Schlage, indem er in jeder Verknüpfung die weſentliche Anſchauung entdeckt, worin die Dinge zuſammenfallen."

Zu S. 237. ff.

Ueber den Gegenſatz der Thätigkeit des alten und des neueren Künſtlers, welcher durch die Ausdrücke Darſtellung und Schilderung bezeichnet wird, vergl. Erwin Th. II. S. 261. ff. „Wenn wir" heißt es S. 264, „das Entfalten des Weſens durch Bilden und Ausführen mit Hülfe der Betrachtung das Darſtellen nannten, ſo müſſen wir dieſem das Umbilden und Beziehen des Beſonderen durch ſinnende Phantaſie und Rührung des Triebes, welches nur vermittelſt des Witzes möglich iſt, entgegenſetzen; und dieſes wollen wir, der Unterſcheidung wegen, die Schilderung nennen."

Zu S. 241. ff.

Die wichtigſten Stellen über das Weſen der Ironie ſind: Erwin Th. II. S. 276. f.: „Verſenke dich ganz in den Gedanken, daß ein Beſonderes, welches nichts anderes als der Ausdruck der Idee wäre, ein undenkbares Unding ſein würde; denn ſo müßte es aufhören, das Beſondere oder Wirkliche zu ſein. Geht alſo die Idee durch den künſtleriſchen Verſtand in die Beſonderheit über, ſo drückt ſie ſich nicht allein darin ab, erſcheint auch nicht bloß als zeitlich und vergänglich, ſondern ſie wird das gegenwärtige Wirkliche, und, da außer ihr nichts iſt, die Nichtigkeit und das Vergehen ſelbſt, und unermeßliche Trauer muß uns ergreifen, wenn wir das Herrlichſte, durch ſein nothwendiges irdiſches Daſein in das Nichts zerſtieben ſehn. Und doch können wir die Schuld davon auf nichts anderes wälzen, als auf das Vollkommene ſelbſt in ſeiner Offenbarung für das zeitliche Erkennen; denn das bloß Irdiſche, wenn wir es allein wahrnehmen, hält ſich zuſammen durch Eingreifen in einander, und durch nie abreißendes Entſtehen und Vergehen. Dieſer Augenblick des Ueberganges nun, in welchem die Idee ſelbſt nothwendig zunichte wird, muß der wahre Sitz der Kunſt, und darin Witz und Betrachtung, wovon jedes zugleich mit entgegengeſetztem Beſtreben ſchafft und vernichtet, Eins und

daſſelbe ſein. Hier alſo muß der Geiſt des Künſtlers alle Richtungen in Einen alles überſchauenden Blick zuſammenfaſſen, und dieſen über allem ſchwebenden, alles vernichtenden Blick nennen wir die Ironie."

Ebendaſ. S. 278: „Es giebt freilich auch eine Scheinironie, wie Scheinwitz und Scheinbetrachtung, und daß man mir nicht dieſe beilege, davor muß ich mich wohl verwahren. Dieſe beſteht aber darin, daß man dem Nichtigen ein ſcheinbares Daſein leiht, um es deſto leichter wieder zu vernichten, entweder wiſſentlich, und dann iſt es ein gewöhnlicher Scherz, oder unbewußt, indem man das Wahre anzugreifen glaubt, und dann kann ſie allerdings zum Ruchloſen führen. Dieſes iſt die ſogenannte freundliche Lebensphiloſophie, die wir beim alten Lucian und bei manchen ſeiner neueren Nachahmer finden, bei denen ich ſie nicht wünſchte, der es wohl gelingt, durch den gemeinen Lauf der Welt zu beweiſen, daß es keine Tugend, keine Wahrheit, nichts Edles und Reines gebe, ja daß der Menſch, je hoffnungsvoller er nach dieſem Höheren ſtrebt, nur deſto tiefer in den Schmutz der Sinnlichkeit und Gemeinheit hinabſtürze. Wie aber könnte ſie das wohl ſo glücklich beweiſen, wenn ſie mit dieſem Beginnen nicht auch die andere Krankheit, die wir längſt anfeinden, vereinigte, daß ſie nämlich jene leeren Ideale den wahren Ideen unterſchiebt! Denn dieſe Scheinbilder einer träumeriſchen Einbildungskraft laſſen ſich freilich gar leicht als nichtig aufdecken. Und ſo iſt dieſe Ironie zwiefältig in ſich ſelbſt, ohne es zu wiſſen, indem ſie nur vernichtet, was ſie ſelbſt nur zum Schein belebte."

Außerdem vergl. über die tragiſche Ironie im Drama insbeſondere Nachgel. Schr. Bd. II. S. 514. f. Hier heißt es S. 515: „Auch das Höchſte iſt für unſer Handeln nur in begrenzter endlicher Geſtaltung da. Und eben deswegen iſt es an uns ſo nichtig wie das Geringſte, und geht nothwendig mit uns und unſerem nichtigen Sein unter, denn in Wahrheit iſt es nur da in Gott, und in dieſem Untergange verklärt es ſich als ein Göttliches, an welchem wir weder als

endliche Weſen, noch als ſolche, die mit ihrem Gedanken über das Endliche ſcheinbar hinausſchweifen können, Theil haben würden, wenn es nicht eine unmittelbare Gegenwart dieſes Göttlichen gäbe, die ſich eben in dem Verſchwinden unſerer Wirklichkeit offenbart; die Stimmung aber, welcher dieſes unmittelbar in den menſchlichen Begebenheiten ſelbſt einleuchtet, iſt die tragiſche Ironie. Das Drama ſoll die Wirklichkeit und Gegenwart darſtellen, aber in ihrem Weſen; nicht aber ſoll es dieſe Gegenwart auf irgend etwas außer ihr beziehen, denn alsdann wäre es nicht Kunſt um der Kunſt willen, ſondern um eines Andern willen, und das wäre offenbar gar nicht Kunſt, ſondern bloß ein Mittel für jenes Andere."

Zu S. 247. ff.

Die verſchiedene Aeußerung der Ironie in der alten und in der neuen Kunſt wird im Erwin Th. II. S. 281. ff. folgendermaßen dargeſtellt: „Sie iſt in der alten Kunſt mehr unbewußt, und, wie der Witz, in den Dingen ſelbſt; in der neuen dagegen hegt ſie das Bewußtſein in ſich, und eben daher kommt es vielleicht, daß ſie in den Gegenſtänden, welche ſie darſtellt, leicht nicht ſo gegenwärtig und natürlich erſcheint, und nicht immer den falſchen Idealen wehren kann. Aber in den zur Reife gediehenen Werken der alten Kunſt geht ſie auch in das Bewußtſein über, wie beim Sophokles im Oedipus in Kolonos, welcher ganz aus dieſem Bewußtſein hervorgegangen iſt; in der neueren dagegen verkörpert ſie ſich bei der höchſten Vollendung auch in die Gegenſtände und in den Weltlauf ſelbſt; und das wird dir wohl am Shakspeare am deutlichſten werden. So gedeiht es in den vollkommenen Werken jeder Art dahin, daß jener Mittelpunct in ſeinem ganz eigenthümlichen Weſen hervorleuchtet, wenn gleich jede in ihrem Werden und Streben von einer andern Seite dahin gelangen mußte. Denn in jenem Werke des Sophokles erſcheint der natürliche Stoff der Ueberlieferung, bloß als ſolcher aus wahrhaft tiefer Betrachtung dargeſtellt, ganz als ob die Verflechtung und

letzte Wirkung deſſelben durch eine freie überdachte Verwandlung in die Idee bewirkt wäre. Die Unſchuld des Oedipus gilt für nichts vor den Naturgeſetzen, die ihn vernichten, und wiederum führt ihn die Uebertretung dieſer Geſetze zur wunderbaren Verklärung. Eben ſo leitet die tiefſte Anlage verwickelter Verhältniſſe, die ganz aus Shakspeare's innerſtem Gemüth und eigenthümlicher Weltanſicht hervorgeht, auf nichts, als was an und für ſich der Lauf der Welt iſt, und dieſes Zuſammentreffen in einer unbekannten Vorausbeſtimmung des Bewußtſeins für das Bewußtloſe thut eben bei ihm dieſe gewaltig erſchütternde Wirkung. Ihre größte Kraft zeigt ſie daher auch in den hiſtoriſchen Stoffen, wenn er dieſe ganz als Gegebenes auffaßt. Auf dem Gipfel der Kunſt muß ſich alſo das Entgegengeſetzte ſo mit einander verſöhnen, daß uns nicht mehr der Gedanke der Einſeitigkeit beikommen wird." (Vergl. Nachgel. Schr. Bd. II. S. 563.)

S. 283. „Beide Richtungen ſind in der That immer zugleich, wo die wahre Kunſt gegenwärtig iſt, und indem der Verſtand die eine vollendet, umfaßt er allezeit auch die andere. Denn ohne das könnt' er niemals zur Ironie, und ſo auch nicht in den weſentlichen Mittelpunkt der Kunſt gelangen. Dieſer iſt allerdings nur da, wo beide Richtungen ſich gegenſeitig durchdringen, und ſchwebt in beider Mitte. Ob nun der Verſtand nicht von dieſer Mitte aus nach beiden Richtungen gleichmäßig ſchwingen, und ſo eine bisher unerhörte Kunſt hervorbringen könnte, welche mit Bewußtſein das Unbewußte, und zugleich aus dieſem jenes ſchüfe, das läßt ſich fragen. Und an der Möglichkeit der Sache ſelbſt dürfen wir nun wohl nicht mehr zweifeln, nachdem wir uns überzeugt haben, daß jenes unveränderliche Weſen der Kunſt eben nur da ſei, wo zugleich die Nichtigkeit des wirklichen Daſeins iſt. Denn nun kann die Kunſt, ſchon indem ſie das Daſein bildet, es mit begleitender Ironie beſtändig auflöſen, und zugleich in das Weſen der Idee zurückführen. Wenn ſie alſo gewöhnlich das gegenwärtige Einzelne als Stoff behandelt, ſo müßte ſie nun den Stand-

punct der Ironie ſelbſt als das unmittelbare Daſein ausbilden, welches, weil ſich dieſer zu beiden Richtungen ganz gleich verhält und zugleich überall gegenwärtig und wirklich iſt, nach beiden Seiten mit gleicher Wahrheit geſchehen könnte. Dieſe Kunſt würde dann erſt auf das vollkommenſte die Freiheit mit der Nothwendigkeit, und mit dem Witze die Betrachtung vereinen, und ſo ihr ganzes Gebiet von ſeinem reinſten Begriffe aus vollenden."

Daß Solger mit dieſen Worten auf Michael Angelo hindeutete, bemerkt er ſelbſt in einem Briefe Nachgel. Schr. Bd. I. S. 517: „Als ich am Schluſſe des Erwin ſagte, es ſei möglich, daß es eine Kunſt gebe, die zwiſchen der alten und neuen Welt in der Mitte ſtehend, von dem reinſten Begriffe ausgehe, dachte ich an ihn, ohne ihn nennen zu dürfen, weil mir die Anſchauung ſeiner Originalwerke abgeht." Und in einem früheren Briefe (ebendaſ. S. 494) heißt es von Michael Angelo: „Das iſt auch ein Gegenſtand, den ich mir eigentlich nur conſtruire, und den ich doch gar zu gern aus eigner Anſchauung kennen möchte."

Zu S. 257.

„Nicht der äußere Stoff," heißt es im Erwin Th. II. S. 108, kann der Grund zur Eintheilung der Arten der Kunſt ſein, ſondern das Geſetz, wonach dieſer Stoff das Weſen der Phantaſie ins Leben überführt und ſelbſt in derſelben beſteht." — Ferner ebendaſ. S. 123: „Jede Kunſt bildet von ihrem eigentlichen Weſen aus betrachtet, ein ganzes Weltall, und wird nicht ihrer Art nach durch den äußeren Stoff beſtimmt." — Und S. 124: „Durch das Weſen und die Idee ſind alle Künſte zugleich und Eins, und nur in einander und durch einander; in ihrem Daſein dagegen ſind ſie neben einander und beſtimmen ſich gegenſeitig; aber beides fällt in jenem Reiche, wo ſie allein Künſte ſind, vollkommen in Eins zuſammen."

Zu S. 259. ff.

Ueber die Poeſie als beſondere Kunſt hinſichtlich ihres Erſcheinens in der Sprache und ihres Verhältniſſes zu der Phantaſie überhaupt auf der einen und zu den übrigen Künſten auch der andern Seite, vergl. Erwin Th. II. S. 73. ff. Hier heißt es: „Die Poeſie gebraucht als Mittel ihrer Darſtellung die Sprache, und iſt deshalb die redende Kunſt. — — Iſt denn nun die Sprache ein ſolcher beſonderer Stoff in der Natur, welcher der bloße Spiegel der Erkenntniß wäre, oder iſt ſie nicht vielmehr die Erkenntniß ſelbſt, inſofern dieſelbe auch äußerlich zur Erſcheinung gelangt? — — Die Sprache iſt nichts anders, als das äußerliche Daſein des in die wirkliche Welt eintretenden Erkennens." (Vergl. ebendaſ. S. 12) „Anders, dächt' ich, könnte man das Sprechen nicht erklären, als daß es ein den Sinnen wahrnehmbares Denken oder Erkennen ſei, und eben ſo das Denken nur ein innerliches Sprechen, wie es auch Platon genannt hat. Und dadurch unterſcheidet ſich eben unſer thätiges Denken von dem göttlichen, daß dieſes ſich durch die Dinge ſelbſt als ſeine Sprache äußert, das unſrige aber nur in dem, was wir gewöhnlich Sprache nennen."

Ferner S. 76: „Die Sprache als ſolche, kann nichts weiter in ſich darſtellen, als das Erkennen, und nicht etwa noch ein Daſein für ſich haben, welches dieſer Offenbarung des Erkennens widerſtrebte. — Wenn alſo dieſes Erkennen die vollkommene, ſich durch die Kunſt in ihrer ganzen Einheit und Ganzheit ſelbſt ſchaffende Idee iſt, ſo kann auch dieſe kein Hinderniß in der Sprache finden, dadurch zum vollen Daſein zu gelangen, ſo daß ſie ſich alſo nicht theilweiſe, ſondern vollſtändig in ihrem ganzen Schaffen darin ſelbſt gleichſam gebiert. Iſt demnach die Poeſie eine beſondere Kunſt, ſo iſt es doch nur eine, die zugleich die ganze Kunſt ſelber iſt, und darum dürfen wir ſie keinesweges betrachten, wie irgend ein anderes einzelnes Ding, oder einen beſonderen Begriff, ſondern nur als die Idee des Schönen ſelbſt, die ſich ſelbſt offenbart, oder als die Kunſt,

die nun in ihrem ganzen Umfange Poeſie geworden iſt. — — Nicht als Mittel der Darſtellung oder Mittheilung allein begründet die Sprache die Kunſt der Poeſie, ſondern als die Selbſtoffenbarung der in ihrem Handeln begriffenen ſchaffenden Phantaſie umfaßt ſie das ganze Daſein dieſer Kunſt. Ihrem Weſen nach iſt aber dieſelbe dieſes vollkommene Schaffen der Phantaſie ſelbſt, das von dem göttlichen Mittelpuncte ausgehende, ſich ſelbſt geſtaltende Licht, welches zu ſeiner Geſtaltung des Ueberganges in die hervorgebrachten wirklichen Dinge nicht bedarf. Vielmehr ſind dieſe ſchon in ihrer ganzen Beſtimmtheit in der Phantaſie gegenwärtig; denn ſonſt könnten ſie ſich nicht in der Sprache allein entwickeln, ſondern müßten ſich in dem äußeren Stoff als Gegenſtände verkörpern."

Ferner S. 81: „Die Phantaſie, die auf ſolche Weiſe ihr eigenes Gebiet mit einer Welt von einzelnen und mannigfaltigen Weſen bevölkert, iſt alſo nothwendig auch in ſich unabhängig, vollſtändig und ſich ſelbſt genügend, ſo daß du ganz und gar nicht Unrecht haſt anzunehmen, die Poeſie müſſe allumfaſſend und die Kunſt überhaupt ſein. Aber eben deshalb, um in ſich ſelbſt unumſchränkt zu bleiben, ſchließt ſie auch gänzlich die Außenwelt als Gegenſtand der Wahrnehmung von ſich aus, wodurch ſie eben eine beſondere Kunſt für ſich wird. Dieſes Ausſchließen nun kann nicht von der Art ſein, daß ſie ſich etwa ganz in den bloßen Gedanken, ohne alles Erſcheinen nach außen zurückzöge; dann würde ſie eben nicht allumfaſſend, noch vollſtändiges Daſein der Idee werden; ſondern gänzlich entfaltet ſie ſich zwar nach außen, doch ſo, daß es nur ein Erſcheinen der Phantaſie als Thätigkeit, nicht als Gegenſtand, ſei, und hiedurch wird ſie ſelbſt zur Sprache."

Zu S. 260. ff.

In Beziehung auf die einzelnen **körperlichen Künſte** heißt es im Erwin Th. II. S. 107: „Auch in jeder von dieſen körperlichen Künſten iſt nicht bloß ein Abbild der Idee auf

einem beſonderen Stoffe, ſondern die ganze allumfaſſende Idee ſelbſt gegenwärtig."

Ueber Plaſtik und Malerei und das weſentliche Verhältniß dieſer beiden Künſte zu einander und zur Idee der Kunſt überhaupt heißt es ebendaſ. S. 99. ff.: „In der Kunſt iſt der Körper durch nichts begrenzt, ſondern ſelbſt auch zugleich die Seele; denn wie wäre es ſonſt möglich, dasjenige Weſen, deſſen Körper von ſeiner eigenen Seele ganz erfüllt, und nicht bloß von dem allgemeinen Geiſte der Natur abhängig iſt, durch den bloßen Körper abzubilden, ohne ein Mittel, wodurch auch noch die Seele beſonders daran dargeſtellt würde! Dieſes alſo gerade, daß die Kunſt den Körper allein darſtellt, beweiſet uns nicht, er ſei ihr ein bloßes Mittel, ſondern er ſei ihr alles, und müſſe von einem Standpuncte aus erkannt werden, wo in dem beſonderen Körper die Idee des Körpers geſchaut wird, die zugleich ſeine Seele iſt. Eben dieſes iſt ja auch der Grund, warum die Kunſt, welche die äußere Geſtalt der Dinge bildet, ſich wieder in ſich ſpalten muß in Malerei und Bildnerei. Denn die Malerei ſtellt doch wohl nicht den Körper hin, ſondern bloß den Schein des Körpers, der vermittelſt der Verhältniſſe deſſelben zu Licht, Schatten, Entfernung vom Auge, und dergleichen hervorgebracht wird, und deshalb macht ſie ihn doch wohl zur Fläche, weil ſie ſich bewußt iſt, nicht den Körper ſelbſt, ſondern nur ſeinen Schein zu wollen? — — Die Malerei ſtellt alſo den Körper dar, wie er durch ein gewiſſes Mittel erkannt wird, und bloß im Verhälniß zu dieſer Erkenntnißart, alſo nicht als einen Gegenſtand für ſich, ſondern als die Erkenntniß eines Gegenſtandes. Was aber die Erkenntniß der Gegenſtände, als einzelner und körperlicher, vermittelt, iſt das Licht. Sogar den Körper muß alſo die Kunſt, weil er doch zugleich im Erkennen und Wahrnehmen etwas geiſtiges iſt und durch das Licht in einen ganz geiſtigen Zuſammenhang gerückt wird, von zwei ganz verſchiedenen Seiten in ſich ſelbſt geſondert anſehn, um ihn nur in jeder vom höchſten und allgemeinſten Standpunct auffaſſen zu können; woraus zwei ganz für ſich beſtehende

Künſte hervorgehen. In der Bildhauerei nämlich iſt der Leib als Maſſe das ganze für ſich beſtehende Weſen, und die geſammte Seele hat ſich zu Stoff verdichtet, wogegen in der Malerei der ganze Stoff ſich aufgelöſt hat in einen Schein für die Wahrnehmung, und nur da iſt, in ſofern ſein Uebergang in Erkenntniß durch das Licht vermittelt wird."

Zu S. 263. ff.

Der Urſprung der Architectur wird im Erwin Th. II. S. 110. ff. da gefunden, „wo der körperliche Stoff und das Erkennen rein von einander geſchieden ſind, jener als bloßer Gegenſtand, dieſes allein als das, was den Gegenſtand aufnimmt. — „Der Körper," heißt es weiter, „iſt darin bloß Stoff und Gegenſtand und Maſſe, gilt alſo nicht für belebt und beſeelt, wie vorher, ſondern einzig und allein für das, was das erkennende Vermögen begrenzt und ausfüllt; er ſoll aber dennoch, in dieſem bloß äußeren Verhältniß zugleich das Daſein des Weſens und der Idee ſein. Und iſt er dieſes nicht, wenn er nach einem allgemeinen Geſetz erkannt wird, welches in ihm ſelbſt vollſtändig zur Wirklichkeit gelangt? Denn indem er ganz dem Geſetze angemeſſen wäre, welches im Erkennen als allgemeine Regel enthalten iſt, würde er zugleich ein vollſtändiger Ausdruck dieſes Erkennens, und fiele ganz mit demſelben in Eins zuſammen. — Zwiſchen dem Körper und dem allgemeinen Geſetze muß alſo etwas ſein, was zugleich in beiden und von beiden angefüllt iſt, nur in dem einen als Erſcheinung, in dem anderen als Erkenntniß. Und iſt etwas dergleichen nicht der Raum? — In den Raum alſo iſt die ganze Materie, in ſofern ſie wahrgenommen wird, und auch das Erkennen, in ſofern es ſie wahrnimmt, zugleich gegenwärtig; denn außer dem Raume kann es keine Materie wahrnehmen. Derſelbe trägt aber als Erkennen gewiſſe allgemeine Geſetze in ſich, welche in Beziehung auf das Beſondere im Raume das Maaß genannt werden, und die Meßkunſt begründen. Nach dieſen Geſetzen alſo muß die Materie erkannt werden, wenn darin, wie die

Kunſt es verlangt, die Erſcheinung mit der Idee Eins werden ſoll. — — So wie nun der Raum zwiſchen dem Erkennen und dem Stoff, ſo iſt im Raume zwiſchen dem allgemeinen Geſetze und der beſonderen Geſtaltung ein beide vollkommen vereinendes Band, welches wir das **Verhältniß** nennen, und in deſſen Mitte hat die Kunſt, die auf dieſem Wege ſich entwickelt, die **Baukunſt**, ihren Sitz."

Ueber den Urſprung der **Muſik** heißt es **ebendaſ.** S. 118. f.: „Die Zeit iſt, wie der Raum, auch etwas der Art, worin das Allgemeine im Erkennen mit dem Einzelnen und Beſonderen verſchmilzt, oder eben eine ſolche Form, wodurch das Einzelne in die Erkenntniß aufgenommen wird. Iſt nun das, was hier aufgenommen wird, eben derſelbe äußere Stoff, wie der im Raume? Keinesweges. — Denn der Stoff iſt in der Zeit immer nur, in ſo fern ſich durch die Reihe der Vorſtellungen von demſelben unſer einfaches Bewußtſein fortſetzt und gleichſam wiederholt. — Was kann es denn aber ſonſt für ein Stoff, oder was für Aeußeres und Beſonderes ſein? Muß es nicht ein Erkennen ſelbſt ſein, das ſich als bloß Beſonderes und Zeitliches ohne allen allgemeinen Begriff äußerlich und auf wahrnehmbare Weiſe offenbart? — Anders kann es nicht ſein. Auch iſt es klar, daß ſich die Seele auf dieſe Art als ſelbſtthätig und doch wahrnehmbar durch den **Laut** äußert. — — Der Stoff der Baukunſt iſt, in ſo fern er bloß äußerlich erſcheint, ganz ohne Seele; die Seele aber iſt auch in der mannichfaltigen äußeren Erſcheinung überall gegenwärtig; folglich wird ſie, von dem Stoff entblößt, auch ihrerſeits als bloß äußeres Daſein für ſich leben müſſen. Im Laute lebt die Seele ſelbſt in zerſtreuter, wahrnehmbarer Mannichfaltigkeit, und darum iſt er eben der Urſtoff der Sprache, durch welche ſich auch das Allgemeine der Seele auf beſtimmte und organiſche Weiſe in denſelben geſtaltet. In der Kunſt bewirkt ſie das, wie wir geſehn haben, durch die Poeſie. Wird ſich nun die Muſik zu dieſer nicht verhalten müſſen, wie die Baukunſt zur Bildhauerei und Malerei? — Doch liegt die **Muſik** auch mit der **Bau-**

kunſt, der ſie entgegengeſetzt iſt, in demſelben Gebiete. — Denn in beiden iſt ein mannichfaltiges, von aller Einzelheit und organiſchen Vollendung entblößtes Daſein der Stoff der äußeren Erſcheinung, der gleichwohl eben dadurch, daß er dem allgemeinen Geſetze des Erkennens vollkommen angemeſſen wird, und in daſſelbe aufgeht, die Einheit des Allgemeinen und Beſonderen, oder die Idee, zum wirklichen gegenwärtigen Leben bringt. Die eine von beiden ſchließt ſich aber an die körperlichen Künſte an, weil das Beſondere für ſie der körperliche Stoff iſt, welcher ſich der Wahrnehmung zur Aufnahme darbietet; die andere an die geiſtige, weil ihr Beſonderes, der Laut, aus dem Inneren kommt, und die Selbſtoffenbarung dieſes Inneren iſt, wodurch es erſt wahrnehmbar wird. Denn nicht als Mittel der Mittheilung an andere darfſt du den Laut betrachten, wie er in der Kunſt erſcheint. Aus dieſer ſchiefen Anſicht entſteht ſo häufig das Mißverſtändniß der Muſik, und vieles, was als Aeußerung und Erſcheinung des Gemüthes für ſich die herrlichſte Wirkung thut, wird verkehrt und unverſtändlich, wenn man es von dieſem Standpuncte der Zweckmäßigkeit aus begreifen will."

Mehr über das Weſen und die eigenthümliche Wirkung dieſer beiden Künſte auf das Gemüth ſ. unten S. 334, 341, und in den Anmerkungen zu jenen Stellen.

Zu S. 267.

Ueber den weſentlichen Zuſammenhang ſämmtlicher Künſte und ihre Einheit in der Idee wird im Erwin Th. II. S. 125 folgendes bemerkt: „Die Künſte ſind zwar der Tempel und die Wohnung der Gottheit, aber auch zugleich ihr vollkommener Leib, und alſo die unmittelbare und eigenthümliche Selbſtoffenbarung ihres Weſens. Der Leib iſt für die Poeſie ganz in der Seele ſelbſt enthalten, und alles was körperliche Kunſt genannt wird, iſt in jener gegenwärtig als in ſeinem eigenen innerſten Leben. Darum iſt es nicht ein anderes, ſondern daſſelbe was in dieſer Kunſt das geiſtige Licht

des Lebens, und in den körperlichen eben deſſelben Leib iſt; ein Leib nämlich, der ganz Seele, und als ſolche körperlich da iſt in der Bildhauerei, und der ganz als Seele ſich ſelbſt denkt und erkennt in der Malerei. Damit endlich ſolche Trennung, worin Seele und Leib einander nur gegenſeitig enthalten, nicht dennoch beide von einander ſcheide, offenbart ſich auch in der Baukunſt der Leib für ſich als vollkommener und geſetzmäßiger Gedanke, und in der Muſik die reine, und in keinen Leib gefeſſelte Seele als ein äußeres wahrnehmbares Daſein. Wären alſo nicht alle zugleich, ſo würde die Poeſie bloßer Gedanke ſein, die Baukunſt und Muſik leere Verhältniſſe ohne Inhalt." u. ſ. w.

Zu S. 268.

Ueber beſchreibende und didaktiſche Poeſie vergl. oben S. 158 und die Anmerkung dazu.

Ueber die künſtleriſche Beſchaffenheit der Sprache in der Poeſie heißt es im Erwin Th. II. S. 77: „Nicht bloß theilweiſe wird die Sprache durch die Poeſie verändert, ſondern ſie bekommt durchaus eine andere Bedeutung, als im gemeinen Gebrauche. In den poetiſchen Ausdrucksarten, welche mit den Kunſtnamen Metapher, Gleichniß, und anderen benannt werden, zeigen ſich Symbol und Allegorie nur im Einzelnen."

Zu S. 271.

Zu der Eintheilung der Poeſie in die drei Hauptgattungen vergl. Erwin Th. II. S. 83. ff., auch Nachgel. Schr. Bd. II. S. 453. ff.

Zu S. 275. ff.

In Beziehung auf die epiſche Poeſie heißt es im Erwin Th. II. S. 83: „Die Gottheit ſelbſt geht durch dieſe Seite der Kunſt in ein ganz wirkliches Leben über, und in Perſönlichkeit, Handlung und alle Verhältniſſe der mannichfal-

tigen Welt. Auf gleiche Weiſe kann aber auch das zeitliche Daſein der Einzelweſen hier nichts anderes ſein, als die lebendige Idee, und wird alſo ein zwar ganz weltliches, aber doch ideales Leben. Beides iſt vom Anfang an, in dem erſten Aufleuchten, und in aller ferneren Entfaltung der Poeſie ganz Eins und daſſelbe. — — In der epiſchen Poeſie erſcheint erſtlich alles in wirklicher Thätigkeit und zeitlicher Handlung, und ſelbſt die Gottheit nie als ein außerweltliches Weſen, ſondern ganz perſönlich in die Verknüpfungen des zeitlichen Handelns eingreifend; und zweitens, was eben ſo wichtig iſt, erſcheint dieſes Handeln einzelner Perſonen dennoch als ein idealiſches, als ein weſentliches, oder als die Handlung, die an ſich und vorzugsweiſe Handlung genannt werden muß. Darum iſt die Menſchenwelt, die das epiſche Gedicht darſtellt, ſchon an ſich und nothwendig eine heroiſche; denn ſie iſt zugleich die Idee des ganzen menſchlichen Geſchlechts und ſeines Handelns überhaupt, weshalb auch Homer nicht nur oft des gewaltigen Abſtandes ſeiner Helden von den Menſchen ſeiner Zeit gedenkt, ſondern auch jeden, er thue, wie er wolle, als vollkommen, göttlich und untadelig zu preiſen pflegt.“

Zu S. 276.

Ueber den fehlerhaften lyriſchen Charakter des Epos überhaupt und Oſſian insbeſondere heißt es im Erwin Th. II. S. 149: „In der lyriſchen Farbe des Epos verräth ſich immer eine gewiſſe Verworrenheit des poetiſchen Bewußtſeins und nicht der reine Sinn der Kunſt. — — Bei rohen und noch nicht zum klaren Bewußtſein durchgedrungenen Völkern drängen ſich in jede Darſtellung alle unentwickelten Gefühle zuſammen, und das Land der Idee liegt bei ihnen gleichſam noch unter einem trüben und ſchweren Nebel einer ſich ſelbſt unklaren Wehmuth, über welchen die Sonne der Kunſt noch nicht ſiegend hat hervorſteigen können. Oft iſt uns dies ſehr anziehend und reizend, wie bei Oſſian's wehmüthigen und doch kräftigen Dunſtgebilden, aber die Klarheit der Kunſt ſoll uns

höher ſtehn. In eine dieſer ähnliche Verworrenheit ſinkt die Poeſie denn auch zurück, wo ſie von dem Grübeln über das Sittliche, und von manchem anderen Antriebe zum Philoſophiren in ſich irre gemacht worden iſt. Die Einmiſchung des Lyriſchen verräth alſo immer etwas Unkünſtleriſches.

Zu S. 277.

In Beziehung auf den weiten Umfang und dem Stoffe nach höchſt mannichfaltigen Inhalt des Gebietes der epiſchen Poeſie heißt es im Erwin Th. II. S. 87. f.: „Nichts kann dem bloßen Stoff oder Gegenſtande nach von irgend einer Gattung der Kunſt ausgeſchloſſen ſein. So geht die epiſche Behandlungsart, auf die es zur Beſtimmung der Gattung allein ankommt, von dem reinen göttlichen Weſen an bis in die Gegenwart und Wirklichkeit des zeitlichen Lebens, ſo daß, außer dem gewöhnlich ſogenaunten Epos, ſich die Theogonien und myſtiſchen Darſtellungen Gottes und des Weltalls, wie Dante's, mit dem Rittergedichte, dem Roman, dem Mährchen, der Idylle, der Fabel, ja mit der gnomiſchen Sittenlehre und der Satire, ſämmtlich in einer Kunſtgattung vereinigt finden. In allen nämlich iſt dieſelbe Richtung, die göttliche Idee als gegenwärtige Thatſache, und darin die Gegenwart ſelbſt erhöht und im Licht eines göttlichen Daſeins darzuſtellen; welches freilich bei der Entſtehung der Welt auf andere Weiſe geſchieht als bei dem wirklichen, zeitlichen Leben, wo nicht ſelten erſt eine beziehende Betrachtung nöthig iſt, um das Zufällige in das Licht des Weſentlichen zu rücken. Dennoch wird auch durch dieſe nicht das innere Weſen der Gattung aufgehoben, wenn ſie nur ganz in den Stoff und Gegenſtand übergeht."

Zu S. 278.

„So iſt auch Göthe's Iphigenia nicht auf antikem Standpuncte gedacht." Dieſe Bemerkung findet ſich ſchon in den kleinen Aufſätzen vom Jahre 1804, (ſ. Nach-

gel. Schr. Bd. I. S. 125. f.) und wiederholt Nachgel. Schr. Bd. II. S. 615, wo es heißt: „Bei der Iphigenia ſollte man nicht das Vorurtheil unterſtützen, daß ihr Charakter ſo ganz griechiſch ſei. — Ihr eigenthümliches und ohne Zweifel höchſt preiswürdiges Verdienſt liegt in dem, was gerade recht modern iſt, in den inneren Beziehungen der Gemüther zu einander, und der ſich von ſelbſt bloß durch die Charakterverhältniſſe einſtellenden Auflöſung. Dieſes Element gehört urſprünglich dem Roman, in deſſen Geiſte ſich bisher unſer Drama vorzugsweiſe geſtaltete, und beſonders das Göthiſche."

Zu S. 283.

Ueber Milton und Klopſtock vergl. Nachgel. Schr. Bd. I. S. 705.

Zu S. 289. ff.

Ueber das neuere Epos vergl. Erwin Th. II. 148. ff. „Selbſt im Epos," heißt es hier, „kann die neuere Kunſt nicht rein ſymboliſch ſein; vielmehr iſt auch darin der Gegenſatz des Göttlichen und Irdiſchen nicht zu verkennen. — — Daß beides ſo ganz in eine und dieſelbe Welt zuſammenfalle, wie im alten Epos, das kannſt du wohl vom neueren nicht erwarten. Denn derſelbe Verkehr zwiſchen Gott und Menſchen, wie bei den Alten, iſt uns gar nicht denkbar, und wenn wir ihn nachahmen wollen, ſo ſinken wir zu demjenigen herab, was man mit einem lächerlichen, aber die Sache verrathenden Ausdruck das Maſchinenweſen des Epos genannt hat."

Ferner S. 149. f.: „Es muß zwei Arten des (neueren) Epos geben, worin das Göttliche und Irdiſche ſich von einander ſcheiden, und jedes nur durch eine innere Richtung auf das andere zielt. — — Dieſer Unterſchied findet ſich zwiſchen den beiden großen Familien des echten, neueren Epos, wovon die eine die myſtiſchen Religionsſagen vom heiligen Gral zum Eigenthum hat, die andere aber, worin das Lied der Nibelungen hervorragt, eine menſchliche Heldenwelt. — — In

letzterem geht das Göttliche ganz in das wirkliche Leben ſelbſt mit ein und offenbart ſich ſo in der Geſtalt des tragiſchen Schickſals." — Man fühlt deutlich, wie der ungeheure tragiſche Zuſammenhang der Begebenheiten im Ganzen die wahre Offenbarung der Gottheit in dieſer Dichtung iſt. In der neueren Kunſt verbreitet ſich alſo das *Tragiſche* auch durch die anderen Gattungen der Poeſie, außer der dramatiſchen. — Ueberall wirſt du in der echten neueren Kunſt das Tragiſche mehr oder weniger deutlich hervorſchimmern ſehn, wo ſich die Darſtellung aus dem eigentlichen Reiche wunderbarer, göttlicher Wirkſamkeit in die Fülle des wirklichen Lebens herab begeben hat, bis ſie ſich endlich an die reine Beſonderheit heftet, und dieſe als Charakter des wirklichen Menſchen, obwohl immer in ſeiner Idee und zugleich in der ganzen, runden Fülle ſeines Lebens auffaßt. Da ſcheint ſich denn die wirkliche Welt ganz für ſich abzuſondern, aber es ſcheint auch nur ſo; denn was vorher noch im tragiſchen Zuſammenhange viel umfaſſender Schickſale waltete, das herrſcht doch hier nicht minder in dem angeborenen Sinn des Menſchen, ſeiner Entwickelung durch höhere Fügungen und den unausweichlichen letzten Folgen deſſelben (im *Roman*)."

Ueber den in der Ausführung mehr *allegoriſchen*, als *myſtiſchen Charakter* der epiſchen Dichtungen vom *heiligen Gral* vergl. *Nachgel.* Schr. Bd. I. S. 652. f.: „Ich finde den *Percival* noch immer mehr allegoriſch als myſtiſch. Beides gehört allerdings zuſammen, und die Myſtik macht das eigentliche Innere ſowohl der Allegorie, als des Symbols aus. — Nun beſteht die Myſtik in der Erkenntniß und Darſtellung der unmittelbaren Gegenwart des Ewigen in jenen beiden, ſo wie überhaupt in der Wirklichkeit, und die höchſte Myſtik würde meines Erachtens die ſein, welche die ganze Wirklichkeit ohne weitere Deutung und Zurückführung auf Begriffe oder Bildungen der Phantaſie, als Offenbarung faßte, wozu uns der Eingang durch das Chriſtenthum eröffnet, oder welche vielmehr ſelbſt das Chriſtenthum iſt. Aber wo wird das rein von uns verſtanden und in ſtets gegenwärtiger Anſchauung

gehegt? Immer fühlen wir den Trieb, es uns durch einzelne Symbole vorzugsweiſe zu vergegenwärtigen, oder durch Allegorie in Bedeutung zu verwandeln. Wo nun dieſes Streben überwiegt, da bleibt uns immer noch ein von dem Wirklichen verſchiedenes Ideal. Nur das Bedeutende wollen wir da, und müſſen dieſes eben deshalb wieder von der Bedeutung ſondern. Es kann uns nicht beides, wie in der Offenbarung und Myſtik, ganz zuſammenfallen. Da aber alle Religion nur auf jener Lebendigkeit Gottes in dem wirklichen Daſein beruht, ſo wird jede allegoriſirende Darſtellung eben deshalb ſogleich etwas neben der Religion, etwa ethiſch oder phyſikaliſch u. ſ. w. Und ſo ſcheint es mir im Percival. Es wird darin alles zuletzt ſo bedeutend, daß die Wirklichkeit ſelbſt, ohne Bedeutung, gar nichts mehr iſt, und ſich ſo auch das lebendige Bewußtſein unſers ewigen Verhältniſſes zu Gott in eine Bedeutung oder Beziehung auflöſt." Und ebendaſ. S. 705. f.: „Wo ich die Allegorie der Myſtik noch entgegenſetze, das iſt da, wo ſie anfängt, ſich von dem Mittelpunct zu löſen und einſeitig auflöſend zu werden, wo ſie oft zwar noch im vollen Sinne Poeſie iſt, aber ſich ſchon ganz nach dem Umfange hin bewegt und damit eine mögliche Trennung ihrer wahren Beſtandtheile vorbereitet. Dergleichen iſt es nun, was ich in dem Gedichte vom heiligen Gral ſchon wahrnehme, von welchem unſere erſten Betrachtungen über dieſen Gegenſtand ausgingen. Es liegt darin der Keim zu demjenigen, wodurch ſich Orden und geheime Geſellſchaften von dem Stamme des Staates und der Kirche abſondern, und was man gewöhnlich myſtiſch nennt, weil den meiſten Menſchen die Principien erſt zum Bewußtſein kommen, wenn ſie im Begriff ſind ſie zu verlieren oder ſie ſchon verloren haben.

Zu S. 292.

Ueber Dante vergl. die Anmerkung zu S. 195.

Zu S. 296.

Auf den trefflichen Aufſatz über die Wahlverwandtſchaften in den Nachgel. Schr. Bd. I. S. 175. ff. iſt bereits oben hingewieſen worden (ſ. Anmerk. zu S. 162.). — Auch von Werthers Leiden iſt ſchon oben S. 212. und in den Anmerk. zu S. 210. ff. in einem anderen Zuſammenhange die Rede geweſen.

Zu S. 298. ff.

Von der lyriſchen Poeſie heißt es im Erwin Th. II. S. 86: „In dieſer Gattung tritt die Poeſie, welche in der epiſchen ganz in den Gegenſtand übergegangen war, ſelbſt hervor als die thätige Beziehung und der innere Zuſammenhang, wodurch das Getrennte vereinigt, ja zu Einem und demſelben wird; und wenn in jener das Handeln in Stoff und Hervorgebrachtes der Kunſt verwandelt iſt, ſo zieht dieſelbe hier allen Stoff in ihr Handeln hinüber, und ſtellt ihn nur im Lichte ihrer eigenen inneren Beziehungen vor. Deshalb giebt in der lyriſchen Poeſie der Dichter ſelbſt ſich oft als Kunſtwerk hin, da ſich in ihm die Poeſie als jenes Handeln wirklich offenbart, und daraus iſt denn wohl die Meinung entſtanden, die lyriſche Poeſie unterſcheide ſich durch die ſubjective Darſtellungsart. — Auf jeden Fall kann indeſſen dieſes Verhältniß immer nur ein abgeleitetes ſein; die lebendige, thätige Beziehung zwiſchen dem Weſen und dem Beſonderen bleibt das Weſentliche, und dieſe kann ſich wohl dadurch offenbaren, daß wir den Dichter ſelbſt in ſeiner Perſönlichkeit wirkend erkennen, nicht minder aber auch ſo, daß ſich nur die Gegenſtände ganz als ſolche auf dem Spiegel ſeiner Seele zeigen, wobei nach außen hin eine ganz objective Darſtellung möglich iſt."

Ueber die Verbindung der Muſik mit der lyriſchen Poeſie vergl. ebendaſ. S. 138: „Die Muſik iſt gerade darum der lyriſchen Poeſie ſo unentbehrlich, weil dieſe auf der Spaltung zwiſchen dem Göttlichen und Zeitlichen beruht, die

erſt ganz ausgefüllt werden muß durch ein erkennbares Element, worin beide ſchwimmen.“ Weiterhin iſt von der Verbindung der Muſik mit dem Drama die Rede, auf welche Stelle wir unten zurück kommen werden.

Ueber die Eintheilung dieſer poetiſchen Gattung heißt es im Erwin Th. II. S. 88. f.: „Die lyriſche Poeſie iſt ſchwerer einzutheilen, weil das Sehnen und Streben zwiſchen dem Weſen und dem Einzelnen nicht durch ſo deutliche Ruhepuncte begrenzt iſt. Dennoch laſſen ſich auch darin verſchiedene Eintheilungsgründe auffinden, wenn hier das göttliche Weſen in der Entwickelung ſeiner Herrlichkeit, dort der innerſte Zuſtand des zeitlichen Geſchöpfes in ſeiner Beziehung auf das Ewige und Vollkommene, das ihm in den verſchiedenſten Geſtalten und Verhältniſſen erſcheinen kann, vorausgeſtellt wird; dann iſt aber auch wieder bald bloße Darſtellung eines Ideals welches das Ziel der Sehnſucht ſei, oder eine Gemüthsfaſſung des ſtrebenden Endlichen, bald das Gefühl, das von fremder Herrlichkeit hervorgelockt wird, oder von eigener Fülle überſtrömt, bald die verknüpfende und den inneren Zuſtand erſt beſtimmende Betrachtung der ſtreitenden und einander ſuchenden Grundſtoffe des Lebens, die Geſtalt, unter welcher ſich die Begeiſterung ſelbſt als Begeiſterung offenbart, und ſo des Künſtlers innerſte Seele dem Tag entfaltet. Und eben weil dieſe vollkommen erkennbar und gleichſam ſichtbar wird, verhält ſie ſich nicht mehr als bloßes Subject zu den Gegenſtänden, ſondern wird ſelbſt Gegenſtand und löſt in ſich die Gegenſtände auf. Unter jene verſchiedenen Geſichtspuncte wirſt du nun bei ſorgfältiger Unterſuchung den Hymnus, den Lobgeſang, den Dithyrambus, das Lied, das betrachtende Gedicht, auch die Elegie und Epiſtel, und vieles andere, was verſchiedene Namen, oder was auch noch gar keine haben mag, einfügen können.“

Zu S. 301.

Ueber das antike Lied und den Dithyrambus, welcher auf dem göttlichen Standpunkte dem Liede entſpricht, vergl.

Erwin Th. II. S. 146: „Auch die *Lieder* (der Alten) wovon Liebe, Zorn, Tapferkeit oder dergleichen den Inhalt ausmachen, führen dieſes alles nicht auf die allgemeine Idee der Gottheit zurück, wie etwa Petrarca, noch auf das Weſen alles Menſchlichen und Perſönlichen, wie Göthe, ſondern eben darin beſteht ihre Trefflichkeit, daß ſie ſolches Weſen ungetheilt in Einer Regung hinausſtrömen laſſen, und es ſo, als wär' es ganz und ewig in dieſem einigen, augenblicklichen Gefühl, ins äußere Leben verſetzen. Worin die Idee der Gottheit in ihrer höchſten Fülle walten mochte, das war wohl der *Dithyrambus*; und eben deswegen war dieſer ſo voll heftiger und ſtürmiſcher Bewegungen, weil durch ihn ſich dieſe Idee in ihrem ganzen Umfang in die Wirklichkeit hinausdrängen mußte."

Zu S. 304.

Die zur Gattung des *philoſophirenden lyriſchen Gedichts* gehörenden *reflectirenden Chöre* der *Tragiker*, namentlich des *Sophokles*, werden ſchön charakteriſirt in der *Vorrede zu* Solger's *Ueberſetzung des Sophokles* (*Nachgel. Schr.* Bd. II. S. 484.)

Zu S. 305.

Ueber die Eintheilung der *neueren Lyrik* und ihren weſentlichen Unterſchied von der *alten* vergl. *Erwin* Th. II. S. 154. „Sie ſtrebt," heißt es hier unter anderm, „nicht ſo, wie dieſe nach außen und ſtrömt ihr Weſen nicht ſo aus, ſondern hegt es im tiefſten Inneren und führt eben darauf alles Aeußere und Beſondere zurück."

Ueber den Unterſchied der *alten* und neuen *Muſik* und den mächtigen Einfluß der erſteren auf das wirkliche Leben ſ. weiter unten die Anmerk. zu S. 340.

Zu S. 306.

Ueber *Goethe's Römiſche Elegien* vergl. *Erwin* Th. II. S. 224, wo dieſelbe Bemerkung gemacht wird.

Zu S. 308. f.

Die dramatiſche Poeſie wird im Erwin Th. II. S. 90. ff. folgendermaßen geſchildert: „Darin ſtimmen alle überein, daß im Drama das wirkliche Leben vorgeſtellt werden ſoll, weshalb daſſelbe auch weder in der Vergangenheit noch in der Zukunft ein Ziel und gleichſam ein Maaß der Vollkommenheit vor ſich hat, wie die beiden anderen Künſte, ſondern alles vor unſeren Augen als gegenwärtig vorgehen läßt. — — In dem zeitlichen und wirklichen Leben als ſolchem ſelbſt wird das Daſein der Idee dargeſtellt. — Freilich nicht ſo, daß wir das wirkliche Leben ganz in ſeiner bloßen Zufälligkeit und eigentlichen Nichtigkeit auffaſſen, wie es überhaupt für die Kunſt nicht da iſt. Schön muß es bleiben, aber deswegen braucht es nicht zu erſcheinen, wie es mit der Gottheit ganz einig iſt, noch wie es in gegenſeitiger Beziehung mit derſelben ſteht; ſondern es kann ja auch ſo dargeſtellt werden, wie es in ſeiner Wirklichkeit zugleich ſein Weſen ausdrückt, alſo ein ſchönes iſt, und doch zugleich in ſeiner Zeitlichkeit und Nichtigkeit vor dem göttlichen Weſen erkannt wird. Ja es läßt ſich durch die Kunſt, ſobald es ganz das gegenwärtige und wirkliche ſein ſoll, durchaus nicht anders faſſen. Denn ein Weſen trägt es in ſich, und iſt ewig und göttlich, ſonſt wär' es gar nicht; und dennoch iſt es nur einzeln und zeitlich, und ſteht als ſolches mit dieſem göttlichen Weſen im vollkommenſten Widerſpruche. Und weil dieſer Widerſpruch an ſich durchaus unauflöslich iſt, kann die wahre und echte Wirklichkeit des Lebens nur dargeſtellt werden durch die Kunſt, in welcher die Idee als Weſen und als zeitliches Daſein gleich kräftig lebt. Das iſt ja eben das große und unendliche und nie zu bezwingende Räthſel, welches die unbegeiſterten Gedanken der Menſchen unaufhörlich beſchäftigt, daß in ihnen ſelbſt zwei Naturen wohnen, die ewige und die zeitliche, die ohne einander nicht ſein können, und doch einander gänzlich aufheben; dieſes treibt ſie zur Verzweiflung an der göttlichen Gerechtigkeit oder zum Hochmuth auf ihr eigenes Verdienſt, dieſes die Beſſeren auf die mannichfaltigſten Ausflüchte, um ihre Unruhe zu

beſchwichtigen, und ſich eine Wahrſcheinlichkeit der Rettung vorzumalen, die ihnen durch keine Bürgſchaft geſichert wird. In dieſer Verwirrung und Zerrüttung tritt aber, um jetzt von der Religion zu ſchweigen, die Kunſt auf, und löſt nicht etwa, die Täuſchung aufzeigend, das Räthſel, ſondern bekräftigt erſt recht dieſes Verhältniſſes innere Wahrheit, damit das Räthſel darin von ſelbſt zergehe. Denn da, wo nicht etwa der Widerſpruch vermittelt, oder die Harmonie aufgelöſt wird, ſondern wo Harmonie und Widerſpruch ganz Eins und daſſelbe ſind, da wohnt dieſe wunderbare Kunſt. Deshalb läßt ſie ſich auch durch nichts anderes erklären, ſondern nur durch ſich ſelbſt verſtehn, und nur durch ſie und in ihr verſtehn wir unſer Leben. Darum greift keine Kunſt ſo tief in unſer gegenwärtiges Daſein und unſere Stimmung über daſſelbe; und doch erhebt uns, gründlich verſtanden, keine ſo ganz über all unſer Bedürftiges und Uneiniges. Alle reizt ſie an durch die großen, aber keinesweges idealiſchen, ſondern ganz menſchlichen Begebenheiten, welche ſie in der Mitte des Volks, nicht dem bloßen Scheine nach, wie die gewöhnlichen, ſondern in ihrer inneren Wahrheit vorgehn läßt, und jeden, auch den ſtumpfeſten, auch den, welcher zuerſt nur begierig war, irgend etwas Buntes und Lebendiges und ihm Gleichartiges zu ſehn, treibt eine, wenn auch noch ſo dunkele Unruhe über ſein eigenes Daſein zu einer Ahnung, daß ihm mit dem Vorhange der Bühne wohl noch ein anderer Vorhang, der undurchdringlich über der inneren Welt lag, aufgehn möchte. Und wenn auch nur Wenigen dieſer ganz hinweggezogen wird, ſo werden doch gewiß die meiſten von einem Strahle des Lichts, der aus demſelben hervordrang, berührt und erfriſcht."

Ferner S. 94: „Viele haben gemeint, das Drama enthalte das gemeine alltägliche Leben, welchem unſeligen Gedanken wir die ganze Fluth von Familiengemälden und anderen Denkmalen der Geiſtloſigkeit ſchuldig ſind. — Nicht kleiner iſt aber auch der Irrthum, daß es nur ganz vortreffliche Menſchen und Handlungen, eine zum Ideal erhobene Menſchheit aufführe, welcher die jetzt für die beſten geltenden Dichter, Fouqué,

Oehlenſchläger und auch Werner auf das Außerordentliche und Bedeutſame geführt, und dadurch nur allzuoft um das wahre Streben der Kunſt betrogen hat. Am beſten verräth ſich auch dieſes Mißverſtehen dadurch, daß ein ſolches Idealiſiren in das Außerordentliche und ſcheinbar Tiefe gewöhnlich ſeinen Zweck verfehlt, und die übertriebene Häufung der Thaten und Charakterzüge, oder das Arbeiten nach innerem Gehalte wohl noch eher ein Lächeln, als Bewunderung hervorlockt. Ganz recht hat dagegen Ariſtoteles, wenn er einen dramatiſchen Helden verlangt, der ſich nicht durch Vortrefflichkeit noch durch Schlechtheit auszeichne, aber an Ehre und Macht auf ſolcher Stufe ſtehe, daß ſich an ihm das Weſen des menſchlichen Lebens recht deutlich offenbaren könne. Denn dieſes Weſen ſoll ſich offenbaren, und darin liegt alles; darin liegt auch jenes ſogenannte Schickſal, deſſen Namen wir als einen leeren Schall von allen eingebildeten Kennern bis zum herzlichen Ekel wiederholen hören, das ſo manche neuere Dichter mit den umſtändlichſten Anſtalten beſchwören, und vielmals bei ſeinem Namen herbeirufen, worauf es nicht erſcheinen will, indem es eben ſchon da, und in jedem wahrhaft erkannten Menſchenleben von ſelbſt gegenwärtig iſt. Wie ſind wir denn auch im Stande, dieſes innere Weſen wahrzunehmen im wirklichen Leben, ohne daß uns der ewige Widerſpruch zwiſchen dem Göttlichen darin, und der zeitlichen Erſcheinung eben dieſes Göttlichen, nicht des bloß Nichtigen, entgegenträte? Und dieſer Widerſpruch, der uns zerreißt, wo findet er ſeine Harmonie, als auf dem Standpuncte der Idee, wo er die Bedingung des Lebens, und zugleich die Aufnahme deſſelben in das Ewige ſelber iſt? Aus dieſer Einen Wurzel des weſentlichen Lebens gehn zugleich die beiden dramatiſchen Künſte, die tragiſche und die komiſche, nach entgegengeſetzten Seiten, aber mit derſelben inneren Bedeutung hervor, und weit gefehlt, daß die eine idealiſiren, die andere das gerade Gegentheil des Ideals mit offenbar widerſinnigem Beſtreben aufſtellen ſollte, ſind beide beſtimmt, den wahren Gehalt des wirklichen Lebens auszudrücken."

Zu S. 309.

Der Grund der reinen Spaltung des Tragiſchen und Komiſchen in dem antiken Drama, während in dem neueren beide Principien ſich vermiſchen, wird im Erwin Th. II. S. 143. angedeutet, welche Stelle unten in der Anmerk. zu S. 343. mitgetheilt werden wird.

Zu S. 310.

Ueber das Streben neuerer Dramatiker, abſtracte Begriffe darzuſtellen, vergl. oben die Anmerk. zu S. 114.

Zu S. 311.

Das tragiſche Princip wird mit beſonderer Beziehung auf die alte Kunſt im Erwin Th. II. S. 66. f. ſo dargeſtellt: „Die Willkür und Zufälligkeit des Einzelnen und die Geſetze der allgemeinen Nothwendigkeit gerathen in einen Kampf, worin zwar das Beſondere unterliegt, aber nur in ſo fern alles ganz endlich und zeitlich iſt, während das Ewige und Weſentliche, wodurch eben daſſelbe mit ſich ſelbſt in dieſen unauflöslichen Widerſpruch verwickelt wird, ſich beſtätigt und verherrlicht. Denn bloß weil der einzelne Menſch dieſes ebenfalls in ſich trägt, und ſelbſt in ſeiner Beſonderheit als ein der Idee zugehöriges Weſen in dem Ewigen lebt, kann er ſich kühn der Nothwendigkeit gegenüberſtellen, ſie in ſein eigenes Gebiet des beſonderen Lebens verpflanzen, und dieſes dadurch rechtfertigen und in ſich ſelbſt begründen; welchen erhabenen Kampf wir recht deutlich in den Werken des Aeſchylos, und vorzüglich in ſeinen Eumeniden, dargeſtellt finden. Dadurch wird nun endlich das Wirkliche ſelbſt Symbol, und eben damit in das Reich der Kunſt aufgenommen. Weit vollkommener aber noch geſchieht dies, indem daſſelbe als zeitliches Leben, und ſowohl mit allem ſeinem Rechte an ein Beſtehen für ſich durch die Idee, als auch mit ſeiner ganzen Zufälligkeit und mit allem dem Böſen, was dieſe auf daſſelbe häuft, untergehend in das Gebiet der ewigen Geſetze gehoben wird, welches eine wahre Verklärung des Men-

ſchen durch unmittelbare Verſöhnung des Ewigen mit ſeinem Daſein iſt, und wovon uns Sophokles das höchſte Beiſpiel in ſeinem Oedipus in Kolonos vor Augen geſtellt hat. Hiedurch ſind endlich die äußerſten Enden verbunden und das Weltall der alten Kunſt wird in ſich ſelbſt harmoniſch vollendet."

Zu S. 312. f.

Außer der ſchon oben zu S. 100 angeführten Stelle (Erwin Th. I. S. 250. ff.) vergl. über das Weſen des Komiſchen Nachgel. Schr. Bd. II. in der Beurtheilung der Schlegelſchen Vorleſungen S. 516: „Das Komiſche entſpringt ganz aus derſelben Quelle (wie das Tragiſche). Es zeigt uns das Beſte, ja das Göttliche in der menſchlichen Natur, wie es ganz aufgegangen iſt in dieſes Leben der Zerſtückelung, der Widerſprüche, der Nichtigkeit, und eben deshalb erholen wir uns daran, weil es uns dadurch vertraut geworden und ganz in unſere Sphäre verpflanzt iſt. Darum kann und muß auch das Höchſte und Heiligſte, wie es ſich bei Menſchen geſtaltet, Gegenſtand der Komödie ſein, und das Komiſche führt eben in der Ironie ſeinerſeits wieder ſeinen Ernſt, ja ſein Herbes mit ſich. Und das wahrlich nicht bloß bei den Neueren, wie etwa bei Shakſpeare. Rec. wüßte nicht, was tiefer erſchüttern könnte, als die großen Bilder des demagogiſchen Wahnſinns, in welchem der herrlichſte Staat des Alterthums ſich ſelbſt verzehrte, beim Ariſtophanes."

Zu S. 315.

Vergl. die oben zu S. 308. angeführte Stelle: Erwin Th. II. S. 94; und über das Franzöſiſche Drama insbeſondere Nachgel. Schr. Bd. II. S. 550. f.

Zu S. 316.

Ueber Aeſchylos und Sophokles und den verſchiedenen Standpunct beider Dichter vergl. außer den oben zu S. 311. angeführten Worten noch Nachgel. Schr. Bd. II. S. 456. ff.

Hier heißt es S. 458: „Was Aeſchylos in ſeinen Grundkräften nach allen Seiten mit dem höchſten Schwunge der Phantaſie und mit nicht minder verſtändiger Kunſt zuerſt nach ſeinem wahren Weſen vorgeſtellt hatte, das bildete Sophokles zum vollendeten und mit ſich ſelbſt übereinſtimmenden Ganzen. Alle jene Gegenſätze, die bei jenem im erhabenen Kampfe hervortraten, erſcheinen bei ihm unter kräftiger und lebendiger Aeußerung eines jeden derſelben, doch zugleich in Einheit und Gleichgewicht, alſo in ihrer höchſten Vollkommenheit. Bei Aeſchylos iſt offener Kampf der Geſchlechter der Menſchen und Götter gegen einander und gegen das Schickſal; hier aber treten weder Götter noch Schickſal auf den Kampfplatz, ſondern jeder von beiden Theilen äußert ſich lebendig und innig verwebt in das Leben der Menſchen ſelbſt durch eine ſtille, ihre Welt erſt ſelbſt bildende Wirkſamkeit; und ſo vollendet die Kunſt, in ſich ſelbſt geſchloſſen, ihren ganzen Kreislauf. Dieſes wirkliche Leben, dieſes menſchliche Daſein in ſeiner höchſten, vollen Schönheit wiederholt uns Sophokles mit eigenthümlicher und faſt göttlich ſchöpferiſcher Weisheit. Der einzelne Menſch iſt auch bei ihm im Streite mit dem nothwendigen Allgemeinen, aber anders als beim Aeſchylos. Nicht mit Trotze gegen ein Höheres; nein, in der Verfolgung von Zwecken, die ganz in dem ihm eigenen Kreiſe liegen, ja vielleicht in redlicher und edeler Beſtrebung für das Ganze, für ſein Volk, für das Recht, muß er dennoch, weil nun einmal er das Einzelne nicht ewig und vollkommen ſein kann, einen Fehl begehen, der ihn durch eine Kette nothwendiger Verknüpfungen ins Verderben führt, ja auch wohl ſein ganzes Geſchlecht mit hineinzieht. Aber er ſelbſt wußte ja, wie wir, vorher, was das Loos des Sterblichen iſt, und ſchon dieſes iſt eine Beruhigung und Verſöhnung. — Allgemeiner iſt der Gegenſatz zwiſchen den ewigen und nothwendigen Geſetzen der Natur und Sittlichkeit, und den Geſetzen, durch welche menſchliche Weisheit menſchliche Willkür zu ordnen ſtrebte. Dieſe ſowohl wie jene ſind heilig und ehrwürdig, aber es kann nicht fehlen, daß ſie im Einzelnen mit einander ſtreiten, und dieſe menſchlichen Geſetze, als

Werke der Zeit und des Wechſels, jenen ewigen unterliegen. Einen noch froheren Troſt führt dieſer Ausgang bei ſich, indem wir durch den Sturz des Einzelnen wohl durchſehen, wie das Zeitliche in ſeinem Ganzen auch Eins ſei mit jenem Ewigen, und inſofern ebenfalls unveränderlich und unvertilgbar.“ Vergl. ferner ebendaſ. S. 525. ff.

Zu S. 317.

Ueber die weſentliche Bedeutung des Chores in der alten Tragödie heißt es Nachgel. Schr. Bd. II. S. 524: „Indem in den Hauptperſonen das Einzelne untergeht, ſteht in dem Chore die Gattung als Abbild der bleibenden Weltgeſetze da, in welchem alle Widerſprüche vermittelt ſind und einander nicht zerſtören, ſondern durch ihr Gleichgewicht erhalten. Daher die Mäßigung des Chors, die ruhige Betrachtung, die billige Erwägung, und vorzüglich die beſtändige Hinweiſung auf eine göttliche Ordnung der Dinge, womit er die vorhergehenden Handlungen und Begebenheiten begleitet.“

Ueber die Sophokleiſchen Chorgeſänge insbeſondere und deren verſchiedene Arten ſ. die Vorrede zur Ueberſetzung des Sophokles: Nachgel. Schr. Bd. II. S. 483. ff.

Ueber die alte Komödie, ſowie auch über die neuere Komödie der Griechen, welche letztere Solger hier ganz übergeht, vergl. Nachgel. Schr. Bd. II. S. 535. ff., wo von S. 539 an beſonders die Behauptung ausgeführt wird: „daß die neuere Komödie oder das Luſtſpiel, richtig verſtanden und ausgeführt, eine vollkommen poetiſche und gar nicht anzufechtende Gattung ſei, und es ſich zeigen ließe, daß es nach der ganzen Natur der Griechiſchen Poeſie zwei ſolche Aeußerſte in der Komödie geben mußte, wie die alte und neue, während die Tragödie in der Mitte ſtand. Das Luſtſpiel,“ heißt es S. 542, „verhält ſich zur alten Komödie, wie das Idyll zum Epos, oder die Novelle zum Romane.“ u. ſ. w.

Zu S. 319. ff.

Ueber die Entbehrlichkeit des Chores in dem neueren Drama vergl. die in der Anmerk. zu S. 169 angeführte Stelle: Nachgel. Schr. Bd. II. S. 579.

Ueber die drei Stufen des neueren Drama vergl. Erwin Th. II. S. 152.

Der Charakter Calderon's und des Spaniſchen Drama überhaupt wird ausführlich und trefflich entwickelt in den Nachgel. Schr. Bd. II. S. 599. ff.: „Zuvörderſt," heißt es hier, „hat dieſe Poeſie darin viel mit der antiken gemein, daß ſie ſich immer an einen beſtimmten äußeren Stoff anſchließt, und in der beſonderen Thatſache als ſolcher, in dem wirklichen Erfolge, das Abbild allgemeiner Geſetze ſieht. Daher fällt hier aller Unterſchied des Hiſtoriſchen und Erfundenen weg, der, wie beim Shakspeare gezeigt worden iſt, darauf beruht, daß ſich mit einer Begebenheit oder Handlung ſogleich ihre Beziehungen auf das Weſentliche in ihr verbinden, und ſie daher ſchon in ihrer Entſtehung aus den tiefſten Gründen der menſchlichen Natur hergeleitet, oder in ihren thätigen Elementen wieder in ſie aufgelöſt wird. Wo aber alles ſo ganz in der Handlung enthalten ſein ſoll, da iſt eine Mythologie unentbehrlich; denn es verhält ſich in dieſer Rückſicht hier eben ſo wie bei der griechiſchen Weltanſicht, daß die einzelne Handlung zugleich typiſch ſein, den allgemeinen Charakter vollſtändig in ſich ausprägen muß. Und doch iſt es wieder ein ganz anderes Verhältniß als bei den Griechen. Daß hier, wie in den alten Heroen, in dem Einzelnen ſich das Göttliche ausdrücke, das verbietet ſchon die chriſtliche Religion, und eben ſo ſehr der ganze dadurch entſtandene Geiſt der neueren Völker, welcher überall auf die Spaltungen und Gegenſätze im menſchlichen Weſen gerichtet iſt, und ihre Beziehungen aufeinander verfolgt, um ſie zu verknüpfen oder von einander zu ſondern. Aus dieſem Grunde wird die Mythologie, die ſich in der ſpaniſchen Poeſie erzeugt, eine abſtracte, eine Mythologie allgemeiner Begriffe, der Ehre, der

Liebe, u. ſ. w. Es iſt ein feſtſtehendes, bis in das Einzelne ausgebildetes und auf einen ganzen Vorrath beſonderer Fälle ſchon im Voraus bearbeitetes Syſtem über dieſe Begriffe, welches ſchlechthin vorausgeſetzt wird, unbedingten Glauben fordert, und ſich in allen weſentlichen Handlungen und Begebenheiten vollſtändig abſpiegelt. An dieſe Vorausſetzungen knüpft ſich eine ganze Maſſe von Folgerungen an, welche über das ganze Weſen dieſer Poeſie, und beſonders über den Calderon ein hinreichendes Licht geben könnten. Da wir hier ein feſtſtehendes Syſtem von Begriffen haben, woran nicht gerüttelt werden darf, wenn der Weltanſicht nicht ihr Boden ſchwinden ſoll, ſo fällt ſchon alle jene grübelnde Unterſuchung der innerſten Tiefen der menſchlichen Natur weg, die bei Shakspeare ſo wichtig iſt. Die ganze Poeſie der ſüdlichen Völker hält ſich daher in der Welt des äußeren Lebens und Wirkens; denn nur dieſe läßt ſich auf jene allgemeinen Begriffe zurückführen; ein tiefes Eindringen in das Innerſte finden wir nirgend. Eben deshalb übt aber der Verſtand ſeine Thätigkeit mit deſto größerer Künſtlichkeit und Gewandtheit an den Verwickelungen und Colliſionen jener Begriffe unter ſich, und an ihrer Ausführung durch die mannichfaltigen, bald förderlichen bald ſtörenden Geſtaltungen des wirklichen Lebens. Dieſe künſtlichen Berechnungen finden wir keineswegs allein im Luſtſpiel, ſondern auch in der Tragödie, nur daß ſie ſich dort mehr auf die Abſichten und Charaktere einzelner Perſonen, hier mehr auf die zufälligen Verwirrungen der Begebenheiten oder die Anlage höherer Fügungen beziehen. Von dieſer Seite iſt alſo dieſe Poeſie größtentheils ein Werk des künſtlich berechnenden Verſtandes, und keineswegs einer ſo ſchrankenloſen, alle Grenzen des Stoffes überfliegenden Phantaſie, wie man gewöhnlich annimmt." u. ſ. w.

Hinſichtlich Shakspeare's kann hier nur hingewieſen werden auf die ausführlichen tief eingehenden Erörterungen, welche Solger über dieſen Dichter und ſeine Werke in ſeiner Beurtheilung der Schlegelſchen Vorleſungen (Nachgel. Schr. Bd. II. 556 — 596) gegeben hat, und woraus man-

ches Allgemeinere ſchon in den früheren Anmerkungen ausgehoben worden iſt. Ueber den hiſtoriſchen Standpunct Shakspeare's äußert er ſich dort S. 560. f. ganz ähnlich.

Ueber Goethe und Schiller vergleiche denſelben Auffatz von S. 614 an. Eine Stelle daraus, Goethe's Iphigenia betreffend, iſt ſchon oben zu S. 278 mitgetheilt worden. — Ueber Tieck ſ. ebendaſ. S. 623. f.

Die kräftigen Worte in denen Solger die Ausartung des neueren Drama ſchildert, welches das gemeine Verbrechen zum Stoff der Handlung wählt und die Bühne zum Richtplatz umwandelt, ſind auch heute noch völlig an der Zeit, obwohl an die Stelle jener vornehm ſich auffpreizenden Schickſalstragödien beſcheidener einherſchleichende Melodramen getreten ſind. „Es iſt leider dahin gekommen," ſagt Solger ebendaſ. S. 624, „daß man, auch ohne allen Anſpruch auf einen höheren, moraliſchen oder künſtleriſchen Standpunct, die baare Aufdeckung deſſen, was in der menſchlichen Natur zugleich verabſcheuungswürdig und gemein iſt, für tragiſch genommen hat. Das arme, von den Deutſchen ſo lange gemißhandelte Schickſal hat ſich endlich bequemen müſſen ſich in den unwiderſtehlichen Trieb zum Verbrechen zu verwandeln, der die verwilderte Phantaſie des für das Hochgericht reifen Menſchen hinreißt, und wovon wir ſo manches Beiſpiel in Criminalacten leſen; und dazu muß es gar noch einer ſeltſamen Art von Moral dienen, nach welcher Verbrechen durch Verbrechen gebüßt werden. Was hierin anziehen kann, das iſt nur die allerroheſte Art des Intereſſanten, welche auch die Menge nach den Richtplätzen lockt. Auch Liebe aus gemeiner Eitelkeit und ihre natürlichen Kränkungen müſſen aus demſelben Grunde tragiſche Motive werden. Dazu kommen Charaktere, die keine ſind, und Verſe die keine ſind, Compoſitionen, wo der Zufall dem Schickſal wacker in die Hände arbeitet, und eine ſchülerhafte, oft ſogar grammatiſch unrichtige Sprache." —

Zu S. 321. f.

Ueber des Weſen der Plaſtik vergl. Erwin Th. II. S. 103. f.: „So fern der Körper als begrenzt, oder vielmehr in ſich ſelbſt vollendet und einzeln für ſich da iſt, ſtrömt in ihn das ganze innere Licht der Phantaſie ungetheilt über, und durchdringt ihn vollkommen mit ſeinem Weſen, ſo daß die zufällige Begrenzung der Geſtalt eben dadurch eine nothwendige und ewige wird. Hiedurch wird in der Bildhauerei der Körper aus dem Zuſammenhange der Erſcheinungen herausgehoben, und erhält ein eigenthümliches, ganz für ſich beſtehendes Leben. Denn was dem lebendigen Körper in ſeinem eigenen Inneren Bedürfniß zu ſeinem Beſtehen iſt, das iſt aufgegangen in das vollendete Daſein des ſchön gebildeten, weshalb von ihm gilt, was Winkelmann über den Apollon von Belvedere ſagt: „Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen dieſen Körper, ſondern ein himmliſcher Geiſt, der ſich wie ein ſanfter Strom ergoſſen, hat gleichſam die ganze Umſchreibung dieſer Figur erfüllt.“ Was iſt aber dieſer himmliſche Geiſt anders, als jenes ſchaffende Licht der Phantaſie! Vor dieſem verſchwindet auch die den Körper umgebende Außenwelt; denn da er ſelbſt ein Weltall iſt, wie könnte ſein Daſein von irgend einem andern abhängen? Nur durch die Zufälligkeit ſeiner eigenen Geſtalt, die aber gänzlich mit ſeinem Weſen zuſammenfließt, iſt dieſes Daſein und die Wirklichkeit zu erkennen, und jenes iſt nicht mehr außer ihm, ſondern eben dadurch ganz in ihm ſelbſt gegenwärtig. Wer alſo ein Werk dieſer Art würdig genießen will, der gebe ſelbſt den Zuſammenhang mit der ganzen übrigen Welt auf, in ſo fern er außerhalb dieſer Geſtalt als unendliche Unvollkommenheit liegt, und verſenke ſich gänzlich in den Umfang dieſes Einen Leibes, den es darſtellt. Denn nur in ſolcher reinen Begrenztheit iſt dieſe Kunſt allumfaſſend, und wenn du von Grenzen derſelben gegen andere Künſte redeſt, ſo kann dieſer Ausdruck nur für die Außenſeite gelten, wo die verſchiedenen Künſte als neben einander liegend den gemeinen Erkenntnißarten erſcheinen, und von ihnen verglichen werden können. Da muß ſie freilich

alles, was auf den Zuſammenhang der Dinge im Lichte zielt, ſo ſehr vermeiden, daß ſie auch das Auge nicht als lebendiges Organ des Anſchauens ausführt, ſondern nur als Theil des Leibes andeutet. Alle Verbindung mehrerer Perſonen unter einander und mit der übrigen Natur muß ſie meiden, oder ſich dabei ſchon, indem ſie die vollkommene Rundung der Geſtalten aufopfert, in der erhobenen Arbeit und dem Schnitzwerk der Malerei nähern. Wenn ſie aber gar ſich auf die Färbung der Körper einlaſſen will, ſo wird ſie widerlich und Grauen erregend. Und das nicht bloß, weil ſie das Leben zu täuſchend nachahmt, wo es uns nachher nicht wirklich erſcheint, ſondern weil auch die Phantaſie, nachdem ſie einmal in den runden Körper als in eine durch und durch gleichartige Welt gewieſen iſt, und ſich darin vollenden ſollte, durch den Zutritt der Farben und des Lichtes in ſich ſelbſt auf das roheſte zerriſſen wird. Dieſe Grenzen der Kunſt nach außen entſtehen alſo keinesweges durch das Mittel, welches ſie zu ihren Darſtellungen wählt, ſondern dadurch, daß jedes Mittel, wodurch ſie ſich offenbaren kann, von ihrem inneren Weſen aus eine ganz eigenthümliche und ſich ſelbſt genügende Natur annimmt."

Zu S. 324.

Bei Gelegenheit der Erwähnung des Apollo von Belvedere mache ich den Leſer aufmerkſam auf die ſchöne ſchon im Jahre 1802 mit eben ſo warmer Begeiſterung, als beſonnener Beobachtung entworfene Schilderung dieſes Kunſtwerkes in den Nachgel. Schr. Bd. I. S. 77. ff.

Zu S. 327. ff.

Ueber die Malerei vergl. Erwin Th. II. S. 105. ff.: „Wie in der Bildhauerei alles Körper iſt, ſo iſt in der Malerei jeder Körper als ſolcher doch nur Geiſt und in der geiſtigen Beziehung ſchwebend vorhanden. Sein ganzes Daſein beſteht in der Art, wie er im Lichte ſchwimmt und ſich im Zuſammenhange der Wahrnehmung auf der Seele, der ihn das Licht zugetragen

hat, abbildet. Denn nicht den leiblichen Stoff allein ſtellt die Malerei dar; wie könnte ſie auch, da er gar nicht mehr in ſeiner eigenthümlichen für ſich beſtehenden Natur da iſt, ſondern als bloßer Schein für das Erkennen in der Fläche, worin ihn allein die Wirkung des Lichtes rundet? Er iſt alſo da als Erkanntes und als Vorſtellung, und bloß als dieſe, weshalb er auch den reinen Gedanken, wie er aus dem Innern der Phantaſie hervorgeht, in ſich aufnimmt und lebendig ausdrückt. Dies eben iſt das Wunderbare dieſer Kunſt, daß der Körper darin nur Schein, und eben deshalb fähig wird, die innerſten Gedanken und den Zuſammenhang und die Beziehungen der Dinge, nicht bloß in ihrer äußeren Begrenzung, ſondern im Lichte der Phantaſie zu offenbaren. So wie ſich dieſes Licht durch die Bildhauerei in den Körper verdichtet, ſo löſet es vermittelſt der Malerei alle Gegenſtände durch das gemeinſame Mittel des erſcheinenden äußeren Lichtes, in Einen Zuſammenhang auf. Die für die einzelnen Körper zufälligen Wirkungen des äußeren Lichtes fallen in Eins zuſammen mit der weſentlichen Vereinigung in dem geiſtigen. Ueberall iſt alſo in dieſer Kunſt Beziehung, Inhalt, Entwickelung deſſelben, Zuſammenhang, und gewaltig würde der irren, welcher die einzelnen Geſichter und Geſtalten, die ſie ausführt, an und für ſich als abgeſonderte Gegenſtände beurtheilen wollte. Denn ſelbſt da, wo der Künſtler in die Zeichnung und Form der Körper die meiſte Bedeutung legt, iſt es dennoch Bedeutung, und es ſtrahlt von dem Antlitz oder von der Geſtalt die Beziehung auf den Gedanken oder auf die übrige Welt aus. Dieſe Kraft der Idee glaubt man aus den Geſichtern des Leonardo als das erſcheinende Licht ſelbſt hervordringen zu ſehn; mit ſanfter Milde verbreitet ſie ſich meiſtens beim Raphael durch die körperlichen Erſcheinungen als ein zartes inneres Band, welches die verſchiedenen Geſtalten zu einer gemeinſamen Harmonie verknüpft. Aber am deutlichſten und am reinſten überwiegend iſt dieſe Harmonie in die Erſcheinung übergegangen in den Werken des Correggio. Alle Geſtalten ſpielen bei dieſem in dem gemeinſamen Strahle, durch

Inhalts-Ueberſicht.

Seite

Vorläufige Bemerkungen über Namen und Begriff der Aeſthetik . . . 1

Hiſtoriſche Einleitung 11

Erſter Theil. Vom Schönen.

Erſter Abſchnitt. Ableitung der Idee des Schönen . . 47

Zweiter Abſchnitt. Von den Gegenſätzen und Beziehungen, durch welche die Idee des Schönen wirklich wird 72

Zweiter Theil. Von der Kunſt.

Erſter Abſchnitt. Conſtruction der Kunſt, des Künſtlers und des Kunſtwerkes 110

Zweiter Abſchnitt. Vom Schönen als Stoff der Kunſt.

1. Vom allgemeinen Verhalten des Schönen als Stoff der Kunſt 126
2. Vom göttlichen Schönen 136
3. Vom irdiſchen Schönen 156
4. Vom Erhabenen und Schönen 180

Dritter Abſchnitt. Von dem Organismus des künſtleriſchen Geiſtes 183

1. Von der Poeſie im Allgemeinen und von ihrer Eintheilung 185
2. Von der Kunſt im engeren Sinne 249

Seite

Dritter Theil. Beſondere Kunſtlehre.

Erſter Abſchnitt. Eintheilung der Künſte 257

Zweiter Abſchnitt. Von der Poeſie 267

1. Von der epiſchen Poeſie 275

2. Von der lyriſchen Poeſie 293

3. Von der dramatiſchen Poeſie 303

Dritter Abſchnitt. Von den einzelnen Künſten . . 321

1. Plaſtik 321

2. Malerei 327

3. Architectur 334

4. Muſik 340

Zuſammenhang und Verhältniß der Künſte 343

Anmerkungen 347

den ſie belebt werden; ja oft würden ſie für ſich weder ſchön noch verſtändlich ſein, während ſie als Töne in dem vollen Accorde ſeines Lichtſpiels göttliche Gedanken in das erſcheinende Leben hervorlocken. An ihm läßt ſich am deutlichſten die eigenthümliche Beſchaffenheit dieſer Kunſt erlernen, wenn gleich vielleicht in Raphaels Werken der Gedanke noch mehr allmächtig genannt werden kann, welcher darin die Körper an ſich ſelbſt und mit mäßiger Beziehung auf einander zu rein geiſtigen Erſcheinungen umſchafft."

Zu S. 333.

Ueber Michael Angelo vergl. oben S. 249 und die Anmerk. dazu.

Zu S. 334. ff.

Ueber das Verhältniß der beiden entſprechenden Künſte, Architectur und Muſik, zu einander vergl. die Anmerk. zu S. 263.

Ueber das Weſen, die Wirkung und die eigentliche Beſtimmung der Architectur insbeſondere vergl. Erwin Th. II. S. 113. ff.: „Zuvörderſt ſcheint dieſe Kunſt von der Nothdurft und Zweckmäßigkeit auszugehn, und ſo wird ſie von vielen beurtheilt. Wenn ſie ſich aber auch anſchließt an das ſinnliche Bedürfniß des Schutzes und der Bedeckung, kann man deswegen unbedingt behaupten, daß ſie aus demſelben hervorgehe, und ſollte man nicht vielmehr daraus, daß ſie die Seele ſo unglaublich erhebt, ganz das Gegentheil ſchließen, das müſſe nämlich wohl nicht die wahre und höchſte Baukunſt ſein, die ſich bloß mit der Errichtung oder ſelbſt mit der Verzierung der Wohnhäuſer beſchäftigt? Warum ſie ſich aber an jene Verhältniſſe der Zweckmäßigkeit anſchließt, das iſt wohl klar, wenn wir bedenken, wie ſie die Materie als bloßen Stoff behandelt, der dem Gedanken gegenüberſteht, und wollten wir darum gleich eine ſolche Beſtimmung für das Bedürfniß annehmen, ſo wäre das nicht beſſer, als wenn man dem Drama, weil es das wirkliche

Leben darſtellt, die knechtiſche Nachahmung des ganz Gemeinen aufbürdet. Dagegen lehnt ſich denn aber auch das ganze Weſen dieſer Kunſt auf. Denn ſoll die Geſtaltung der Regel und dem Maaße vollkommen entſprechen, ſo müſſen auch Zweck und Mittel ganz und gar in ein gemeinſames Drittes verſchmolzen ſein. Dieſes Dritte aber iſt das Verhältniß, an welchem ohne Störung die äußere Maſſe in unſeren Verſtand aufgenommen, und dieſer in jene hinüber geleitet wird. Und eben dieſes bringt die ganz eigenthümliche Wirkung dieſer Kunſt hervor. Denn nicht in dem für ſich beſtehenden, lebendigen Einzelweſen erſchöpft ſich ihr Wirken, wie das der Malerei und Bildhauerei, ſondern in dem Verhältniß zwiſchen der wahrgenommenen Materie im Raume und dem wahrnehmenden und doch geſetzmäßigen Erkennen, welches, als ein ganz allgemeines, ſich doch in der wirklichen, beſtimmten Geſtaltung vollſtändig offenbart. So darfſt du nicht ſagen, jene Geſetzmäßigkeit in ihren Werken ſei etwas Abgezogenes; denn ſie offenbart ſich in einer ganz gegenwärtigen Form, in welcher auch Stoff und Erkenntniß etwas ganz Wirkliches und Einzelnes werden, ja beides geht ſo in einander über, daß der unbeſeelte Stoff ſelbſt als organiſch erſcheint, und ſeine Geſtaltung ſich bald der menſchlichen, bald der Pflanzenbildung nähert, das Verhältniß alſo nicht von außen hinzugethan wird, ſondern aus der Maſſe ſelbſt erwächſt. Wer die Säulenbündel altdeutſcher Kirchen, und die himmelhoch ſich wölbenden Zweige, in welche ſie auseinander treiben, recht lebendig anſchaut, dem wird das Sprießen und Drängen nach oben und der pflanzenartige Wachsthum nicht verborgen bleiben. In der ioniſchen Säule dagegen zeigt ſich am lebendigſten die üppige und weiche Fülle, der man mit dem Auge die darunter verſchloſſene Lebenswärme anzufühlen glaubt. Darum eben beſtimmt alſo das ſchöne Bauwerk ſo ganz unſer Gemüth und ſetzt daſſelbe in eine durchaus eigenthümliche Verfaſſung, weil das Gemüth ſelbſt nach ſeinen allgemeinen Geſetzen, in die gegenwärtige, aus ſich ſelbſt treibende Geſtaltung mit aufgeht. Muß nun nicht ſolche Verſchmelzung der Form des

Wahrnehmens mit ſeinem Gegenſtande nothwendig die Aeußerung einer Idee ſein? — — Nichts anderes kann alſo auch in die'em reinen Verhältniß der räumlichen Geſtaltung wohnen, als die Gottheit ſelbſt. Demjenigen alſo eine Wohnung in beſonderer Geſtalt zu geben, der kein Bedürfniß derſelben hat, und deſſen Wohnung der geſetzmäßig erfüllte Raum, das heißt das Weltall iſt, darauf geht dieſe Kunſt hinaus. Jedes ihrer Werke iſt darum eine ſolche Welt, und ein Haus einer Gottheit, ſollte ſie auch durch ganz verſchiedene Aeußerungen darin erſcheinen. Denn die allgemeinſte und höchſte Beſtimmung der Baukunſt bleibt zwar, der Gottheit Tempel zu geben; doch läßt ſich dieſe Aufgabe auch durch viele abgeſonderte Aeußerungen der Idee im Staat und ſelbſt bis in das bürgerliche Leben hinein verfolgen; nur das Bedürfniß muß nie das beſtimmende ſein. Ja erſt dann würde die Kunſt, wenn es möglich wäre, ihr vollſtändiges Wirken erfüllen, wenn ſie unſer ganzes wirkliches Leben mit einer ſolchen göttlichen Wohnung umgäbe, und uns ſo überall an den Anblick der Schönheit und Harmonie gewöhnte. Aber das beweiſt freilich, daß ſie gänzlich entwürdigt iſt, wenn ſie zur bloßen Verzierung der Wohnhäuſer gebraucht wird, während die Kirchen und Staatsgebäude kaum einem menſchlichen Aufenthalte gleichen. Ganz anders dachten unſere deutſchen Voraltern, welche gern Jahrhunderte auf die Ausführung eines Gotteshauſes wandten." —

Zu S. 340. ff.

Ueber die Muſik vergl. Erwin Th. II. S. 120. ff.: „Durch den Laut kommt die Seele allein für ſich als thätiges Leben zur ſinnlichen Erſcheinung; der Laut iſt ihre äußerſte Darſtellung in der mannichfaltigen, wechſelnden Beſonderheit. Er drückt alſo zunächſt aus den augenblicklichen Zuſtand der Seele in ihrer Berührung mit der Außenwelt, den wir Empfindung nennen. Aber nicht bloß in dem lebendigen Weſen, auch in dem lebloſen wohnt eine Seele, die allgemeine Seele der Natur, welche ſich bei der Berührung der Körper ebenfalls nur durch den

Laut äußert, und eine dunkle allegoriſche Beziehung auf die Bedeutung der menſchlichen Stimme in ſich trägt. Dieſe Bedeutung des Lautes nun iſt es, welche den viel verbreiteten Wahn hervorbringt, die Muſik ſei nur zur Erregung von Empfindungen und Leidenſchaften beſtimmt, wodurch ſie ganz herabgewürdigt wird zur ſinnlichen Luſt, da ſie vielmehr das äußere Daſein der Seele in den Empfindungen zur Geſetzmäßigkeit und höchſten Ordnung erheben ſoll. Ganz ſo, wie ſich die Baukunſt an das Bedürfniß anſchließt, ohne daher zu ſtammen, verknüpft ſich auch die Muſik mit dem Wechſel der Luſt und Unluſt, der ſich aber ganz verwandelt und verſöhnt hat in der reinen und allgemeinen Einheit des Erkennens, die alle Beſonderheit denſelben vollkommenen Maaße unterwirft. Das Mittel der Verbindung zwiſchen dem Maaße und dem Gemeſſenen iſt aber die Zeit, welche überhaupt nur die Beziehung des Begriffs auf das ganz einzelne, und ſtets wechſelnde Mannichfaltige möglich macht. In der Zeit iſt der durch Empfindung unendlich veränderte Laut mit dem einfachen Geſetze der Erkenntniß Eins und daſſelbe. Durch die Zeit kommt in ihn ſelbſt eine regelmäßige Abſtufung, wodurch er zum Tone wird, und zugleich das Geſetz, wodurch die wechſelnden Töne in ein vollendetes Ganzes aufgenommen werden. Wo aber das höchſte Geſetz der Einheit mit dem mannichfaltigen Daſein vollkommen Eins iſt, da iſt die Gottheit gegenwärtig. So löſt dieſe Kunſt unſer eigenes Daſein, als zeitlicher und empfindender Geſchöpfe, in das göttliche Weſen auf, und keine der anderen vermag ſo durch und durch unſeren gegenwärtigen Zuſtand zu beſtimmen und zu erhöhen. Sie wirkt mit unwiderſtehlicher und faſt ſchonungsloſer Gewalt; und wenn ſelbſt die Baukunſt nur dadurch unſer Gemüth beherrſcht, daß ſie es an die Ordnung eines geſetzmäßigen, daſſelbe ganz beſtimmenden, aber doch noch äußeren Gegenſtandes feſtbannt, ſo bemächtigt ſich die Muſik unſeres eigenen gegenwärtigen, nicht von uns zu trennenden Bewußtſeins, hält es uns vor, überführt uns gleichſam davon bis zu unſerem eigenen Geſtändniß, und ſichtet es endlich vor Gott, indem ſie es zur vollſtän-

digen Aufnahme des göttlichen Geſetzes ohne allen Vorbehalt noch Ausflucht zubereitet."

Hinſichtlich der Wirkung der Muſik auf das Gemüth vergl. noch die ſchöne Darſtellung im Erwin Th. I. S. 67. ff.; wovon nur der Schluß hier eine Stelle finden möge. „Die Muſik," heißt es S. 69, „iſt die Erſcheinung der Schönheit, die am meiſten unſer ganzes Leben ergreift, uns in ebendemſelben Augenblick zur ſtürmiſchen Leidenſchaft aufregt und in tiefes Nachſinnen verſenkt, Ruhe und Unruhe, Raſerei und Beſonnenheit in uns auf das innigſte verſchmelzt. Ja ſie kehrt unſer ganzes Weſen um und ſchafft es neu, indem auch das Unruhige und Getrübte darin nur als der mannichfaltig gebrochene Strahl deſſelben einfachen Lichtes erſcheint. Wer aber ſich ſelbſt hinabſtürzt in das Mannichfaltige und die bloße Empfindung, der kann ſie weder würdig genießen noch hervorbringen, der mißbraucht ſie zur Dienerin der Sinnlichkeit. Wie weiſe waren daher die Alten, die ſie als einen ſo wichtigen Gegenſtand für den Staat anſahen, und Geſetze über ſie gaben, weil ſie wohl bemerkten, daß ſie zugleich das heilſamſte und das gefährlichſte Mittel ſei, auf die menſchlichen Gemüther einzuwirken!"

Wie die alte Muſik von der neueren unterſchieden war und wie vermöge dieſer verſchiedenen Beſchaffenheit die alte einen mächtigeren Einfluß auf das wirkliche Leben üben mußte, als die neuere, darüber wird im Erwin Th. II. S. 145 folgendes bemerkt: „Muſik war und iſt in beiden Weltaltern höchſt gebildet; es iſt nur Schade, daß wir von der alten nicht mehr durch eigene Wahrnehmung urtheilen können. Aber was nothwendig ſein mußte, das können wir doch wirklich ausfindig machen. Und da läßt ſich zur Ueberzeugung einſehn, daß die Muſik der Alten unmöglich ſo in die tiefſte, reinſte Anſchauung der Idee verſenken, und die ganze Außenwelt darin auflöſen konnte, wie die neuere. Wir wiſſen ja erſtlich, daß ſie ſich faſt allein an die Poeſie anſchloß, indem das bloße Inſtrumentenſpiel von Philoſophen nachdrücklich geſcholten wird, weil es wahrſcheinlich zu ſehr der prahlenden Meiſterſchaft diente, wie auch oft bei uns.

Und zweitens kennen wir meiſtens auch die Arten der Poeſie, die ſie begleitete, und die eben von der Beſchaffenheit ſind, daß die Idee darin ganz ſymboliſch durch die Darſtellung der äußeren Handlung erſchöpft wird. So iſt es ja ſelbſt mit der alten lyriſchen Poeſie. — — Daher kommt denn auch die außerordentliche Wirkung, welche die Muſik bei den Alten auf das wirkliche thätige Leben äußerte und wodurch ſie den Geſetzgebern ſo wichtig wurde. — Denn ſie erregte in der That Leidenſchaft, inden ſie die Seele trieb, ſich in die äußere Welt, mit allem, was ſie in ſich trug, hinaus zu ſtürzen. Darum konnte ſie wohl wirken als eine Art von Bezauberung oder Beſchwörung, welche das Gemüth bald zur Liebe, bald zum kriegeriſchen Muthe, ja im orgiaſtiſchen Toſen der Trommeln und Hörner zu wahrer Raſerei unbewußt dahinriß. Das Gegengift trug ſie freilich auch bei ſich, indem ſie alle ſolche Wirkungen dem Gleichmaaß unterwarf, weshalb auch die Lehrer auf der Kithara den Knaben zugleich Lehrer der Zucht und des ordnungsmäßigen Wandels ſein ſollten. Was die Alten an der Muſik loben, iſt auch immer das Einfache und Gleichmäßige; Fülle dagegen und Ueppigkeit verwerfen ſie als ſittenverderblich. Iſt es nun mit der neueren Muſik nicht ganz anders? Kann ſie nicht durch die rauſchendſte Fülle nur deſto tiefer einſingen in die ſtille Ahnung des Ewigen? Denn nicht in die Außenwelt zieht ſie das Einfache in uns hervor, ſondern ſtellt alles Aeußere auf dem klaren Spiegel des Innern, wie in ſeinem allgemeinen Weſen, nicht ſowohl in ſeiner Wirklichkeit, als im ganzen Umfange ſeiner Möglichkeit und dennoch als gegenwärtig dar."

Zu S. 343. ff.

Das Verhältniß der einzelnen Künſte zu einander und ihr Zuſammenſtreben zur Vereinigung in eine gemeinſchaftliche Wirkung, welche die alte und die neue Welt auf ganz verſchiedenen Wegen erreicht, wird ausführlich erörtert im Erwin Th. II. S. 133. ff. Wir heben zur Vergleichung mit unſerem Texte hier nur die Hauptpuncte aus:

„Die Kunſt ſtrebt auch in ihrer äußeren Darſtellung offenbar nach einer Vereinigung aller Künſte in eine gemeinſchaftliche Wirkung. — Am meiſten erſcheint dies in dem Drama der Alten. — Aber auch das alte Drama theilt ſich ſelbſt in zwei ganz entgegengeſetzte Künſte: die tragiſche und komiſche. — Und unſer neueres Drama läßt eine ganz andere Scheidung zu, als das Griechiſche, nämlich in das muſikaliſche und unmuſikaliſche." (Vergl. Nachgel. Schr. Bd. II. S. 523). — — „Wenn alſo auch die Kunſt nach einer Vereinigung ihrer Gattungen in der Wirklichkeit ſtrebt, ſo thut ſie es doch in der alten und neuen Welt auf ganz entgegengeſetzten Wegen." —

S. 135. „Die alte Kunſt erreicht die höchſte Vereinigung ihrer Beſtrebungen im Drama, welches nicht allein überhaupt der Mittelpunct der alten Poeſie war, ſondern ſich auch mit der Muſik auf das innigſte durchdrang, und die körperlichen Künſte um ſich her verſammelte. Daß es bei der neueren anders iſt, leuchtet wohl ein. Schon die Muſik iſt, wie wir bemerkten, nicht ſo ganz nothwendig und unzertrennlich mit dem neueren Drama verbunden, und ſchafft ſich vielmehr ein ganz eigenes Drama, welches auch als Poeſie ganz anderen Geſetzen als das andere unterworfen iſt, und zwar weit mehr muſikaliſchen als poetiſchen. Die Muſik iſt aber gerade diejenige Kunſt, welche am meiſten geeignet iſt, die verſchiedenen Künſte zur gemeinſamen Wirkung zu verbinden, und ſie gleichſam in ein gemeinſchaftliches Element aufzulöſen; — daher auch beſonders in ſchönen Kirchen, die Verhältniſſe des Gebäudes, und ſelbſt die in den geweihten Gemälden dargeſtellten Handlungen durch die Muſik erſt belebt zu werden ſcheinen, ſo daß wir beim Anblick von dieſem allem ohne die gottesdienſtliche Muſik, faſt nur die Anſtalten zum wirklichen, thätigen Gottesdienſte vor uns zu haben glauben."

S. 139. „In dem unmuſikaliſchen Drama der Neueren aber wird ſchon für ſich eine ſolche Verknüpfung des inneren Gedankens und der mannichfaltigen Erſcheinung gefunden, welche,

da ſie einmal da iſt, von der Muſik nicht mehr dargeſtellt zu werden braucht, und auch, weil ſie nach den Geſetzen einer ganz andern Kunſt vor ſich geht, nicht von ihr aufgefaßt werden kann. — Die neueren Dramatiker gehen unendlich viel tiefer als die alten in die innerſten Geſinnungen, Gedanken, Gefühle, Zwecke der handelnden Perſonen nicht nur ein, ſondern ſuchen auch alles dieſes mit Worten auszudrücken, ſo daß uns in ihren Werken, außer der wirklich vorgehenden Handlung, auch alle Quellen derſelben geöffnet werden, ja manche neuere Stücke bei weitem mehr innere Begebenheiten, in der Entwicklung der Gefühle, Neigungen und Sinnesarten, als äußere darſtellen. Daher wundern wir uns oft, und bewundern es meiſtens, daß die Alten ſich ſo wenig aus einem verwickelten und verſchlungenen Plane zu machen pflegen, dagegen bei uns die Gewebe auf das feinſte und künſtlichſte angelegt und in einander geflochten werden, damit zuletzt alles in eine Hauptwirkung zuſammentreffe. Dieſes Enthüllen der bewegenden Urſachen, wodurch gerade das, was die Alten Schickſal nannten, auseinander gewickelt, und in einzelne Fäden zerlegt wird, und das kunſtvolle Hinleiten derſelben zur beabſichtigten Wirkung, wäre dieſes nicht jene von uns angedeutete Beziehung, welche die Muſik aus der einen Seite unſeres Drama verbannt?"

S. 141. „Wir hätten alſo ziemlich klar erkannt, worin jener Gegenſatz des muſikaliſchen und unmuſikaliſchen Drama ſeinen Grund hat. Denn ſo wie dieſes alle inneren Beweggründe entwickelt und ausſpricht, ſo ſetzt jenes ohne Ableitung und unmittelbar die äußere Begebenheit mit dem Innerſten in Verbindung. Deshalb iſt es auch ganz recht, daß in der Oper alles, ſo viel irgend möglich, in die äußere Handlung gelegt, und durch ſie verbunden, mit Tanz und Geberde zum Ausdruck gebracht wird; aber das iſt nicht recht, daß meiſtens ihre Gegenſtände gar nicht phantaſtiſch gedacht ſind, welches bei ihr auch in der einzelnen Ausführung des poetiſchen Theils ganz unentbehrlich iſt." —

S. 143. „Wenn die Idee als Nothwendigkeit durch das Symbol vollſtändig in das Aeußere übergeht (wie bei den Alten)

ſo wird auch jener Widerſpruch zwiſchen der wirklich gewordenen Idee und der bloßen Erſcheinung, dem wir das Tragiſche und Komiſche danken, die ganze Nothwendigkeit in ſich nach beiden Seiten aufnehmen, und kein verbindendes Mittel, welches immer nur ein bloß Inneres ſein könnte, mehr übrig laſſen. — In der neueren Kunſt aber iſt alles anders. Niemals kann hier die Idee als Inneres ganz in die Außenwelt übergehn, und wird immer allegoriſch, in ihrer Beziehung auf dieſelbe zur Wirklichkeit gebracht, welches eben auch die Urſach von jener Entwickelung der inneren Beweggründe iſt, deren wir vorhin erwähnten; denn dieſe verhindert, wie wir ſahen, die vollſtändige Verbindung der Poeſie mit den äußeren Künſten. Wenn wir alſo hier Einheit und Vollſtändigkeit ſuchen ſollten, ſo würden wir ſie wohl in dem Inneren der Idee ſelbſt ſuchen müſſen, ſo daß dieſes gleichſam alle die äußeren Künſte in ſich hineinzöge, nicht aber dieſelbe ausſtrömte, wie bei den Alten. — Dadurch aber gehen wir ganz aus dem Gebiete der Kunſt hinaus in die Religion über. — — Wo iſt auch wohl irgend eine Anſtalt der neueren Welt, die ſo die Macht der Künſte zu einem Zauber vereinigte, wie der vollſtändige muſikaliſche Gottesdienſt im Geſange heiliger Hymnen vor den Gemälden göttlicher Handlungen, und umgeben von dem kühnen und die Seelen zum Höchſten emporhebenden Bau des Gotteshauſes? Hier zieht in der That die Seele alle dieſe verſchiedenen Elemente in den Abgrund ihres Innerſten, und erbaut, wie der Ausdruck mit Recht lautet, durch die Kunſt, ſich ſelbſt zur Wohnung der gegenwärtigen Gottheit. Wenn alſo die vollſtändigſte Verbindung der Künſte bei den Alten die größte Wirklichkeit derſelben, das Drama, war, ſo iſt ſie bei den Neueren, wie wir deutlich ſehn, im reinſten Inneren der Idee, der Gottesdienſt."

Druckfehler.

S.	22	Z.	1 v. o.	ſt. keit l. heit
—	25	„	5 v. u.	ſt. eine l. einer
—	28	„	12 v. o.	ſt. lößt l. löſ't
—	—	„	11 v. u.	ſt. Winkelmann l. Winckelmann (und ſo durchgängig)
—	29	„	6 v. o.	ſt. Styl l. Stil (und ſo durchgängig)
—	—	„	7 v. o.	ſt. den mehr Gebildeten l. dem mehr gebildeten
—	33	„	10 v. u.	ſt. anhängender l. anhangender (und ſo öfters)
—	34	„	9 v. u.	ſt. zweierlei! l. zweierlei:
—	57	„	16 v. o.	ſt. im l. in
—	59	„	5 v. o.	ſt. Höhere l. höhere
—	95	„	15 v. o.	ſt. Augenblick l. Anblick
—	121	„	7 v. u.	ſt. Reflexionen l. Reflexion
—	135	„	9 v. u.	ſt. wir Symbol l. wir im Symbol
—	176	„	16 v. o.	ſt. ihm l. ihn
—	179	„	6 v. o.	ſt. irdiſche l. irdiſchen
—	182	„	13 v. u.	ſt. Corregio's l. Correggio's
—	208	„	9 v. u.	ſt. der alten Sinnesart der Künſtler l. der Sinnesart der alten Künſtler
—	253	„	5 v. u.	ſt. den l. der
—	279	„	5 v. u.	ſt. Kraftäußerungen ſich zeigen l. Kraftäußerungen zeigen
—	282	„	7 v. o.	ſt. Ganze l. Ganzes
—	—	„	12 v. u.	ſt. Ganze l. Ganzes
—	287	„	4 v. u.	ſt. Satyre l. Satire (und ſo überall)
—	296	„	11 v. o.	ſt. Cervante's l. Cervantes'
—	297	„	12 v. u.	ſt. ſondern dieſen l. ſondern muß dieſen
—	326	„	1 v. o.	ſt. außerordentliche l. äußerliche
—	328	„	11 v. u.	ſt. den l. dem
—	335	„	15 v. u.	ſt. Ganze l. Ganzes
—	336	„	10 v. u.	ſt. Die Runde l. Das Runde
—	350	„	10 v. u.	ſt. vollkommnen l. vollkommen
—	355	„	6 v. o.	ſt. Ariſtotele's l. Ariſtoteles'
—	360	„	13 v. u.	ſt. Einer l. Eines
—	365	„	6 v. u.	ſt. dann l. denn
—	370	„	4 v. o.	ſt. iſt auch hier auch l. iſt hier auch
—	371	„	2 v. o.	ſt. wirklichen l. Wirklichen

S. 372 Z. 14 v. o. ſt. unter l. unten
— 373 „ 11 v. u. ſt. nichts l. nicht
— 382 „ 9 v. u. ſt. nichts l. nicht
— 392 „ 10 v. o. ſt. wie l. wir
— 401 „ 17 v. u. ſt. den l. der
— 403 „ 14 v. o. ſt. beſonderes l. beſonderen
— 412 „ 6 v. u. ſt. derſelben l. deſſelben
— 415 „ 6 v. u. ſt. er bleibt l. ſo bleibt
— 416 „ 15 v. o. ſt. ſeinen l. ſeinem
— 426 „ 5 v. u. ſt. irdiſchen l. Irdiſchen
— 430 „ 3 v. u. ſt. 152 l. 252

25

3 2044 024 487 795

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

BOOK DUE
JUL 1 6 1988
CANCELLED

WIDENER
FEB 1 0 1996
BOOK DUE
CANCELLED

CANCELLED

WIDENER
AUG 0 9 2004
SEP 1 0 2004
BOOK DUE
CANCELLED

Digitized by Google

3 2044 024 487 79

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

BOOK DUE
JUL 1 0 1983
CANCELLED

WIDENER
FEB 1 0 1996
CANCELLED
BOOK DUE

CANCELLED

WIDENER
SEP 1 0 2004
AUG 0 9 2004
CANCELLED
BOOK DUE

tigen Welt. Auf gleiche Weiſe kann aber auch das zeitliche Daſein der Einzelweſen hier nichts anderes ſein, als die lebendige Idee, und wird alſo ein zwar ganz weltliches, aber doch ideales Leben. Beides iſt vom Anfang an, in dem erſten Aufleuchten, und in aller ferneren Entfaltung der Poeſie ganz Eins und daſſelbe. — — In der epiſchen Poeſie erſcheint erſtlich alles in wirklicher Thätigkeit und zeitlicher Handlung, und ſelbſt die Gottheit nie als ein außerweltliches Weſen, ſondern ganz perſönlich in die Verknüpfungen des zeitlichen Handelns eingreifend; und zweitens, was eben ſo wichtig iſt, erſcheint dieſes Handeln einzelner Perſonen dennoch als ein idealiſches, als ein weſentliches, oder als die Handlung, die an ſich und vorzugsweiſe Handlung genannt werden muß. Darum iſt die Menſchenwelt, die das epiſche Gedicht darſtellt, ſchon an ſich und nothwendig eine heroiſche; denn ſie iſt zugleich die Idee des ganzen menſchlichen Geſchlechts und ſeines Handelns überhaupt, weshalb auch Homer nicht nur oft des gewaltigen Abſtandes ſeiner Helden von den Menſchen ſeiner Zeit gedenkt, ſondern auch jeden, er thue, wie er wolle, als vollkommen, göttlich und untadelig zu preiſen pflegt."

Zu S. 276.

Ueber den fehlerhaften lyriſchen Charakter des Epos überhaupt und Oſſian insbeſondere heißt es im Erwin Th. II. S. 149: „In der lyriſchen Farbe des Epos verräth ſich immer eine gewiſſe Verworrenheit des poetiſchen Bewußtſeins und nicht der reine Sinn der Kunſt. — — Bei rohen und noch nicht zum klaren Bewußtſein durchgedrungenen Völkern drängen ſich in jede Darſtellung alle unentwickelten Gefühle zuſammen, und das Land der Idee liegt bei ihnen gleichſam noch unter einem trüben und ſchweren Nebel einer ſich ſelbſt unklaren Wehmuth, über welchen die Sonne der Kunſt noch nicht ſiegend hat hervorſteigen können. Oft iſt uns dies ſehr anziehend und reizend, wie bei Oſſian's wehmüthigen und doch kräftigen Dunſtgebilden, aber die Klarheit der Kunſt ſoll uns